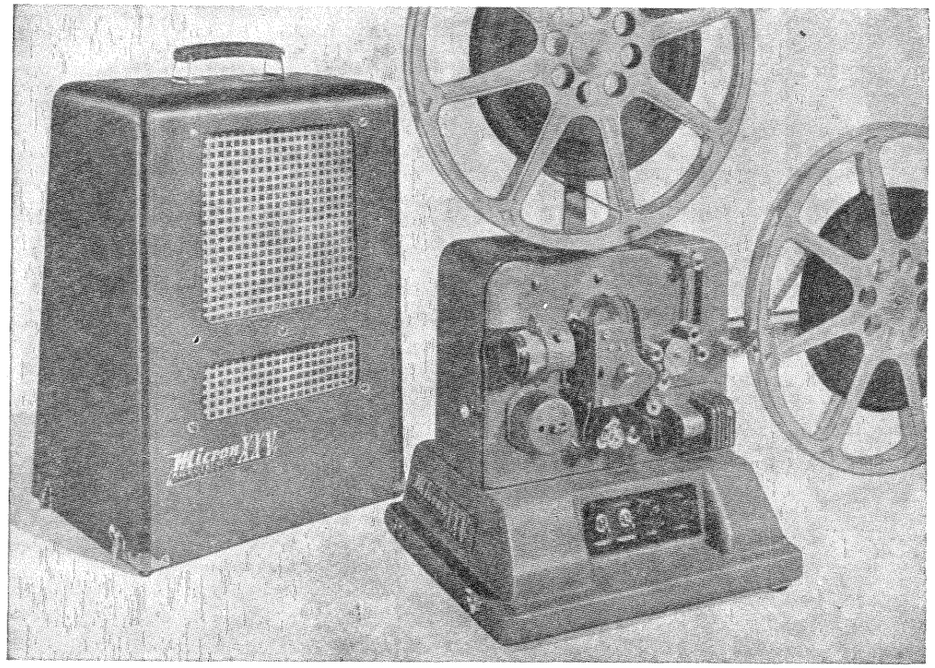
publicación de
cine universitario

film

Cine inglés — Venecia 1953
Antonin Artaud — Wozzeck
Estrenos: The Quiet Man

18
octubre 1953
montevideo

MicronXXV



El proyector sonoro de 16 m.m. que esperaban:

LOS AFICIONADOS AL CINE
LOS INSTITUTOS DE ENSEÑANZA
LOS CLUBS Y ENTIDADES CULTURALES
LOS HOGARES DE TODO EL MUNDO
LAS PEQUEÑAS SALAS DE ESPECTACULOS.

PESO MINIMO: El equipo completo, pesa tan sólo 18 kilos.
POTENCIA: Potencia sonora e intensidad luminosa superiores.
CALIDAD: Reproducción segura, perfecta y fiel.
SENCILLEZ: Su manejo está al alcance de un niño.
RENDIMIENTO: Como los mejores de mayor precio.

Y UN COSTO QUE PERMITE SU FACIL FINANCIACION

Un triunfo de la MICROTECNICA (TORINO)

SOLICITE UNA DEMOSTRACION A • DISCINA Ltda. (Montevideo) Cuareim 1471 - Teléf. 8-38-43

film

publicación de
cine
universitario

HISTORIA DEL CINE: The Kid (El Pibe), 1921

CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY
BIBLIOTECA

en este número:

2 cine inglés: un estado de crisis
5 cine inglés: una política diferente (ealing studios)
12 eisenstein por marie seton: un retrato personal
14 expresionismo en el cine sonoro: el ejemplo de wozzeck
20 antonin artaud
21 libreto de la coquille et le clergyman
26 venecia 1953
28 el cine en el mundo: italia
29 estrenos: the quiet man de john ford

18

octubre 1953

en la portada: Brunella Bovo en MIRACOLO A MILANO de Vittorio de Sica.

DIRECCIÓN: H. Alsina Thevenet, Jaime Francisco Botet. DIRECCIÓN GRÁFICA: Walter Chappe Píriz. ADMINISTRADOR: Manfredo A. Cikato. REDACTORES: Jorge A. Arteaga, Gastón Blanco Pongibove, Walther Dassori Barthet, Antonio Larreta, Julio L. Moreno, E. Rodríguez Monegal, Hugo Rocha, Giselda Zani. DIBUJOS: Hermenegildo Sabat. CORRESPONSALES: Nicolás Mancera (Argentina), Luiz Alipio de Barros (Río Janeiro), P. F. Gastal (Porto Alegre), Francisco Luiz de Almeida Salles (San Pablo), Nils Bongue (Chile), H. Alves Costa (Portugal), Filippo M. de Sanctis (Italia). DISTRIBUCIÓN: Selva A. de Dassori. PUBLICIDAD: Julio A. Beyne. SUSCRIPCIONES: Omar G. Parada.

FILM es publicada mensualmente por Cine Universitario del Uruguay, cine-club patrocinado por la Universidad de la República, con sede en Colonia 1176, Montevideo, Uruguay. El ejemplar se vende a $ 0,20 al socio del Cine Universitario; el precio de venta al público es de $ 0,30 en Montevideo y de $ 0,40 en el Interior del país. La suscripción anual cuesta $ 3,50 en Montevideo y $ 4,00 en el Interior y Exterior del país. Todo el material publicado ha sido escrito especialmente para FILM, salvo indicación en contrario. Se autoriza la reproducción, con mención expresa de procedencia.

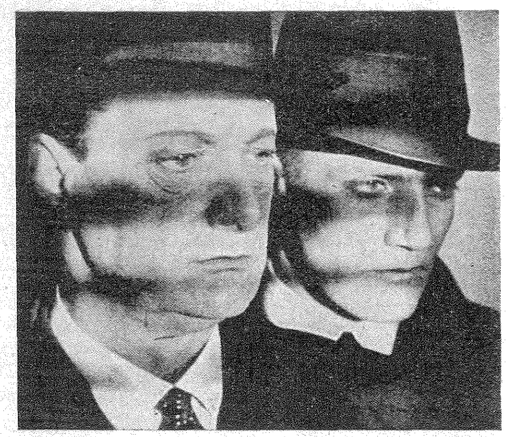
The Way Ahead

cine inglés

un estado de crisis

El cine inglés (ha dicho uno de sus observadores) **ha estado siempre en crisis.** Esta situación parece inconcebible si se piensa que desde la invención del sonoro su industria se beneficia del idioma más difundido del mundo y de un mercado internacional que puede sumar millones de espectadores a los del mercado nacional. Sin embargo, es esta misma circunstancia la que contribuye a afectar su financiación. Porque Inglaterra, más que las otras naciones de lengua no inglesa, ha debido competir con desventaja y en su propio terreno con la más poderosa industria cinematográfica de la actualidad. En Inglaterra misma, el gran público prefiere la producción norteamericana (más espectacular, más tecnicoloreada, más abundante en estrellas y violencias) al sobrio producto local; por otra parte, esa producción se puede absorber directamente, sin recurrir siquiera al doblaje, como en Francia o Italia o España, o a los subtítulos, como en América hispánica. Actualmente, y a pesar del proteccionismo cada vez mayor del estado, se puede calcular que el 75% de los films proyectados comercialmente en Inglaterra son norteamericanos. En cuanto al posible mercado internacional, la competencia resulta prácticamente imposible, a tal punto que el cine inglés es distribuído normalmente por compañías norteamericanas.

Para luchar con tan formidable competidor, la industria inglesa ha buscado siempre la protección del gobierno. Antes de la guerra de 1939, un Acta del Parlamento estableció en un 20% la cuota de films ingleses que debían proyectarse en Inglaterra. Esa política no resolvió todos los problemas económicos de la industria ni favoreció la calidad del producto. Ayudó a sobrevivir a una industria y fomentó la aparición de aventureros que buscaban dinero fácil. Muchos de los films producidos al amparo de esta legislación merecieron el título de **Quota Quickies**; ellos dieron al cine inglés de preguerra ese aspecto provinciano e incompetente, y justificaron casi siempre la resistencia de un público más selecto. En un panorama pobre sólo contaban algunos nombres: Alexander Korda con sus espectaculares producciones biográficas, Alfred Hitchcock con sus melodramas policíacos de fuerte sabor británico; algún actor prominente como Charles Laughton, Leslie Howard, Robert Donat; algun director de personalidad definida como Anthony Asquith o Carol Reed. Muchos de ellos, tentados y hasta capturados por Hollywood, apenas alcanzaban la fama.



Melodramas policíacos:
BLACKMAIL *de* Hitchcock, 1929

La guerra modificó profundamente esta situación. A un primer momento de estupor, en que el gobierno confiscó estudios para sus producciones de propaganda y se cerraron cines porque los londinenses creyeron que se habían acabado las diversiones, sucedió un estado de ánimo nuevo e imprevisible: se comprendió que para soportar las bombas y la muerte, se necesitaba algo más que voluntad; las mismas oscuras salas, en que por unas horas se escapaba al tedio y al cansancio y a la responsabilidad, eran parte vital de la gran defensa. Los cines se reabrieron y ni la **blitzkrieg** pudo volver a cerrarlos; la concurrencia aumentó en un 25% y se mantuvo firme durante toda la guerra.

Ese público no estaba dispuesto a aceptar el habitual producto de Hollywood; quería un realismo de sentimientos y actitudes, una verdad que no destruyera sino alimentara la fantasía heroica. El cine comercial inglés descubrió que ya había todo un movimiento autónomo —el documental— que durante la última década había estado predicando el evangelio del realismo social a un público cada vez más atento a sus implicaciones. Fué la gente formada en esa escuela la que, en los primeros meses, tomó a su cargo la producción de films que enseñaran a vivir la guerra, que fortalecieran (primero) el espíritu de resistencia y, luego, el de agresión. A la zaga de ellos, la industria británica trató de mostrar en sus historias de ficción el carácter y el escenario de un pueblo en lucha. **In Which We Serve** (Hidalgos de los mares, Noel Coward y David Lean, 1942), **Millions Like Us** (Frank Launder y Sidney Gilliat, 1943), **The Way Ahead** (Temples de Acero, Carol Reed, 1944), **Henry V** (Enrique V, Laurence Olivier, 1944), **The Way to the Stars** (Más allá de las nubes, Anthony Asquith, 1945), fueron algunos de los títulos de más resonancia internacional de esta producción de guerra.

La victoria encontró al cine inglés en pleno auge: su triunfo en Inglaterra había permitido echar las bases de una gran industria y Joseph Arthur Rank, gran financista que fiscalizaba los dos mayores circuitos de exhibición en Londres, tomó la iniciativa de organizarla. Era el momento de aprovechar el éxito mundial de algunos títulos para asegurarse el mercado internacional. La política de Rank estuvo orientada en ese doble sentido: más películas y más costosas. Algunas de esas producciones darían pérdida, pero serían **prestige pictures** y a la larga servirían para difundir el nombre de la industria.

La situación económica de la postguerra no favoreció esa ambición. La actitud del mercado local había cambiado; el público empezó a retraerse del cine, a salir al campo o a quedarse en casa para ver la televisión; los más fieles abandonaron el realismo social y buscaron diversiones más sofisticadas; Hollywood volvió a imponerse.

Una vez más el cine inglés debió depender de la protección del gobierno. Con el fin de evitar la migración de dólares, en junio 1947 se votó un impuesto de 300% **ad valorem**, en todos los films importados; las compañías norteamericanas en vez de perder el 75% de sus ganancias en Inglaterra prefirieron retirarse del mercado.

Esta medida pareció favorecer impremeditadamente a la industria británica que quedaba, de golpe, sin competidores. La organización Rank era la única entonces que podía colmar el vacío dejado por los films norteamericanos y proyectó un enorme aumento de su producción para satisfacer la previsible demanda. Pero antes de que pudieran empezar a proyectarse todos los films preparados durante la nueva situación, se firmó un acuerdo con Mr. Eric Johnston, presidente de la **Motion Picture Association** (U.S.A.). A partir de marzo 1948, los films norteamericanos invadían nuevamente el mercado local. Es cierto que el nuevo acuerdo imponía límites a la expansión de Hollywood; se aseguraba que todos los films ingleses fueran exhibidos, que las compañías norteamericanas sólo podrían retirar un máximo de 17 millones de dólares por año; el resto de las ganancias se podría compensar con lo recaudado por las películas inglesas en los Estados Unidos; el dinero congelado podría utilizarse en coproducciones anglonorteamericanas, filmadas en Inglaterra. Estas medidas parecieron proteger, a la vez, la migración de dólares y la industria británica; pero en realidad, dejaban a la industria enfrentada a su competidor más formidable. Los capitalistas ingleses se retiraron; el nuevo acuerdo significó de hecho el colapso de la organización Rank, de sus sueños de grandeza.

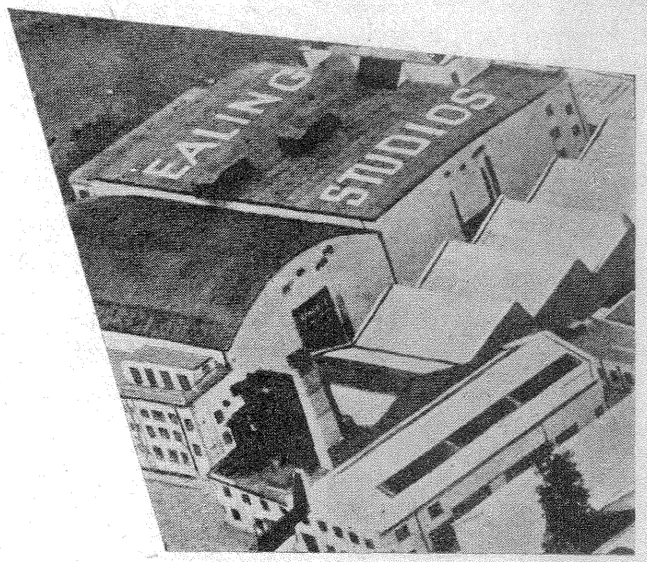
En octubre 1948, el gobierno debió acudir nuevamente a salvar la industria cinematográfica, prestando esta vez apoyo financiero directo a los productores, aunque sin comprometerse (ni comprometer) la política misma de producción. Se constituyó la National Film Financial Corporation (más conocida por su sigla: N. F. F. C.) bajo la dirección de lord Reith y con un fondo de £5 millones, que fué aumentado más tarde a £6; ese fondo sirvió para financiar a los productores independientes. Alexander Korda agrupó a algunos de ellos bajo el sello **British Lion** y obtuvo un préstamo de £3 millones. En 1950 se organizó el British Film Production Fund para mejorar la subvención a los productores y se tendió a alentar a los productores norteamericanos a que produjeran más películas en Inglaterra, lo que contribuyó a resolver el problema de la desocupación en los estudios ingleses.

Todas estas medidas indican una política de emergencia, de soluciones parciales y a plazo fijo. Pero el cine inglés necesita una política firme y con larga perspectiva. Los acuerdos actuales terminan en 1954 y hace más de un año que se está discutiendo seriamente sobre las soluciones del futuro. Los productores ingleses se quejan porque opinan que la política del gobierno es ambigua. La misma subvención parece insuficiente y (además) injusta porque se hace con el dinero que el gobierno retira por concepto de impuesto al espectáculo cinematográfico. (Es un 38% de las ganancias). Los productores piden mayor protección y disminución del impuesto del gobierno. Pero en los círculos oficiales se piensa que es mejor así; de esa manera, también los films norteamericanos pagan y contribuyen a financiar la producción inglesa. Otro tema de debate es la coproducción con Hollywood. Estas películas se benefician de su condición nacional; en algunos casos hasta se ha denunciado una maniobra para presentar un film completamente norteamericano como inglés. La tercera dimensión viene a agregar un elemento todavía desconocido al problema.

Cualquiera que sea la solución, parece evidente que por ahora la industria cinematográfica británica no puede bastarse a sí misma y necesita, por lo tanto, de una política de protección gubernamental con perspectivas hacia el futuro.

Nota.— Para la redacción de este trabajo se han utilizado los folletos de Dylis Powell (**Films since 1939**) y Denis Forman (**Films, 1945-1950**) publicados por el British Council en 1947 y 1952, respectivamente; un artículo de Roger Manvell en **Britain To-Day** (Nº 120, abril 1946); artículo de **Time** (mayo 19, 1947) sobre la organización Rank; notas publicadas en **Sight and Sound** (enero-marzo, abril-junio, julio-setiembre, 1953) sobre la situación actual del cine inglés y sus problemas financieros; Films in 1951, publicado por **Sight and Sound**, para **The British Film Institute; 20 Years of British Film** (1925-1945), por Michael Balcon, Ernest Lindgren, Forsyth Hardy y Roger Manvell (London, **The Falcon Press**, 1947); y un artículo de Michael Balcon sobre **The British Film during the war** en **The Penguin Film Review** (Nº 1, agosto 1946).

cine inglés



una política diferente

No todos los productores ingleses siguieron las directivas impuestas por Rank, ejemplificadas colosalmente en el fracaso de **Caesar and Cleopatra** (Gabriel Pascal, 1945) y **Christopher Columbus** (Cristobal Colon, 1949).

Una empresa, en particular, se mantuvo firme en su decisión de tratar de solucionar por otros medios los problemas del cine inglés; sin romper con Rank y aun utilizando su organización para la distribución de películas, los Estudios Ealing resolvieron prescindir de grandes nombres estelares, de costosas producciones de prestigio, de baratas imitaciones de los baratos melodramas de Hollywood. La política de Sir Michael Balcon, productor ejecutivo de Ealing, puede sintetizarse en algunos principios fundamentales:

—Producción económica, aunque no de baja calidad estética;

— de carácter nacional en sus conflictos, en sus personajes, en sus escenarios;

—original en el planteo de temas conocidos y hasta cotidianos;

—obra de un equipo estable, de gran cohesión interna y, al mismo tiempo, con libertad de expresión individual.

Los resultados de esta política pueden verse en la obra realizada por Ealing, particularmente en estos últimos años. El sello Ealing resulta ahora garantía de un tipo de película semi-documental en que la naturaleza y el hombre aparecen sabiamente integrados o de un tipo de comedia en que la fantasía se mezcla con la observación minuciosa y satírica de la realidad contemporánea; resulta garantía de un estilo de exposición rápida y precisa y que, a pesar de las marcadas individualidades, revela la existencia de un equipo.

A estos resultados ha llegado Sir Michael Balcon luego de quince años al frente de los estudios Ealing. Cuando ingresó en 1938, Balcon (nacido en 1896) traía su experiencia de productor en **Gainsborough Pictures** y, desde el sonoro, en la **Gaumont-British**. En ambas empresas había trabajado junto a Alfred Hitchcock y es seguro que algunos rasgos típicamente británicos de la producción de es-

te último algo deben a Balcon. En **The Man Who Knew To Much** (El hombre que sabía demasiado, 1934), en **The Thirty-Nine Steps** (39 escalones, 1935), en **The Secret Agent** (El agente secreto, 1936), en **Sabotage** (Sabotaje, 1936), hay que buscar algunas raíces de la producción posterior de Balcon.

En 1938 Ealing era un pequeño estudio, fundado en 1930 y dirigido, hasta esa fecha, por Basil Dean (**The Constant Nymph**, La eterna ninfa), como productor artístico, y por Reginald P. Barker como encargado de la financiación. Sus producciones eran populares: abundaba en comedias crudamente transportadas del teatro o del **music-hall**; una de sus estrellas era Gracie Fields.

La incorporación de Balcon no modificó la estructura económica (Barker sigue siendo el Managing Director) pero fué orientando lentamente la producción hacia otros rumbos. Los Estudios Ealing han crecido materialmente aunque sin llegar a competir con los de Hollywood. Actualmente cuentan cinco escenarios y pueden producir unas seis películas al año; su producción total no supera la centena. Pero la política de Balcon ha dado al sello Ealing una personalidad tan indudable, tan característica en su medio, como la de MGM.

formación de un estilo

Fué la guerra la que facilitó a Sir Michael Balcon la posibilidad de imponer —y en escala mayor— su política de un cine nacional. En 1941 los Estudios Ealing fueron arrendados parcialmente al gobierno para la producción de una película sobre los peligros de la charla imprudente en tiempo de guerra; el film, que preparaba Thorold Dickinson, sería exhibido únicamente a las fuerzas armadas. Balcon vió sus posibilidades comerciales y resolvió presentarlo en todos los cines. El éxito de **Next of Kin** decidió en parte la orientación futura de la producción de Ealing. Para poder llevarla a cabo, Balcon se aseguró la colaboración de dos de los mejores realizadores de la escuela documental: Cavalcanti y su discípulo Harry Watt. Para Ealing produjo Cavalcanti uno de los films más interesantes del período bélico: **The Foreman Went to France** (Charles Frend, 1942); Watt dirigió **Nine Men** (1943) que contribuyó a imponer el nuevo estilo semidocumental y tuvo larga resonancia. La asociación de Watt con Ealing fué más duradera que la de Cavalcanti, tal vez demasiado continental en su enfoque y en su estilo. En 1945, Watt habría de producir su mejor obra: **The Overlanders**, filmada durante dos años en Australia y centrada en torno de una épica cabalgata. Desde entonces, Watt habría de oscilar peligrosamente entre la comedia y el film semidocumental, demostrando una gran habilidad para poner al hombre en el marco de la naturaleza y una igualmente grande torpeza para exponer cinematográficamente sus conflictos sentimentales. Su última producción, **Where No Vultures Fly** (**Ivory Hunter**, u Horizontes sin buitres, 1951) lo demuestra una vez más. Aunque Dickinson no volvió a Ealing hasta 1950, para dirigir **Secret People**, aunque Cavalcanti habría de separarse de los estudios después del fracaso comercial de **The Life and Adventures of Nicholas Nickleby** (1946), aunque Watt no conseguiría nunca asimilarse completamente al nuevo estilo, la contribución de estos tres hombres en los primeros años de la nueva política fué decisiva. Con estas producciones se había consolidado un estilo semidocumental en que la ficción aparece hábilmente enraizada en la circunstancia político-social de la Inglaterra contemporánea.

Balcon

una filmografía selecta

NEXT OF KIN (1942). Director, Thorold Dickinson. Con Mervyn Johns, Nova Pilbeam, Stephen Murray, Reginald Tate, Jack Hawkins.

THE FOREMAN WENT TO FRANCE (**El capataz fué a Francia**, 1942). Director, Charles Frend. Productor asociado, Alberto Cavalcanti. Libreto, Angus Mc Phail, John Dighton, sobre un argumento de J. B. Priestley. Fotografía, Wilkie Cooper. Música, William Walton. Montaje, Robert Hamer. Con Tommy Trinder, Constance Cummings, Clifford Evans, Robert Morley, Gordon Jackson.

SAN DEMETRIO, LONDON (**Petrolero San Demetrio**, 1943) Director, Charles Frend. Productor asociado, Robert Hamer. Libreto de Hamer y Frend, sobre un informe oficial de F. Tennyson Jesse. Dirección artística, Duncan Sutherland. Música, John Greenwood. Con Walter Fitzgerald, Mervyn Johns, Ralph Michael, Robert Beatty, Gordon Jackson, Frederick Piper.

NINE MEN (1943). Director, Harry Watt. Productor asociado, Charles Crichton. Libreto de Harry Watt, sobre asunto de Gerald Kersh. Fotografía, Roy Kellino. Música de Eric Coates y John Greenwood. Montaje, Charles Crichton. Con Jack Lambert, Gordon Jackson, Grant Sutherland, Eric Micklewood, Richard Wilkinson, Frederick Piper, Bill Blewett, John Varley, Jack Horseman.

DEAD OF NIGHT (**Al morir la noche**, 1945). Directores, Alberto Cavalcanti (episodios: Fiesta de Navidad, El muñeco del ventrílocuo), Charles Crichton (Un cuento de golf). Basil Dearden (El cochero fúnebre), Robert Hamer (Un espejo concurrido). Libreto basado en historias originales de H. G. Wells, John Baines, E. F. Benson, Angus Mc Phail. Música, Georges Auric. Con Michael Redgrave, Mervyn Johns, Googie Withers, Roland Culver, Mary Merrall, Sally Ann Howes, Frederick Valk, Judy Kelly, Ralph Michael, Basil Radford. La versión estrenada en Uruguay (1947) no incluía los episodios de Navidad y de Golf.

THE OVERLANDERS (1946). Director, Harry Watt. Productor asociado, Ralph Smart. Libreto, Harry Watt. Fotografía, Osmond Borradaile. Música, John Ireland. Con Chips Rafferty, Daphne Campbell. Filmada en Australia.

THE CAPTIVE HEART (**Corazón cautivo**, 1946). Director, Basil Dearden. Productor asociado, Michael Relph. Libreto de Angus Mc Phail y Guy Morgan, sobre argumento de Patrick Kirwan. Fotografía, Douglas Slocombe. Música, Alan Rawsthorne. Dirección artística, Michael Relph. Montaje, Charles Hasse. Con Michael Redgrave, Mervyn Johns, Basil Radford, Gordon Jackson, Jack Warner, Jimmy Hanley, Guy Middleton, Rachel Kempson.

FRIEDA (**Frieda**, 1947). Director, Basil Dearden. Productor asociado, Michael Relph. Libreto de Angus Mc Phail, Ronald Millar. Fotografía, Gordon Dines. Música, John Greenwood. Dirección artística, Jim Morahan. Con Mai Zetterling, David Farrar, Glynis Johns, Flora Robson, Albert Lieven.

HUE AND CRY (1947). Director, Charles Crichton. Productor asociado, Henry Cornelius. Libreto, T. E. B. Clarke. Fotografía, Douglas Slocombe. Música, Georges Auric. Dirección artística, Norman G. Arnold. Con Alastair Sim, Jack Warner, Valerie White y los "Blood and Thunder Boys" (Los muchachos de Sangre y Trueno).

IT ALWAYS RAINS ON SUNDAY (1947). Director, Robert Hamer. Productor asociado, Henry Cornelius. Libreto, Angus Mc Phail, Robert Hamer y Henry Cornelius, sobre novela de Arthur La Bern. Fotografía Slocombe. Música, Georges Auric. Dirección artística, Duncan Sutherland. Con Googie Withers, Jack Warner, John McCallum, Susan Shaw, Edward Chapman, Patricia Plunkett.

SCOTT OF THE ANTARCTIC (**Las aventuras del Capitán Scott**, 1943). Director, Charles Frend. Productor asociado, Sidney Cole. Libreto, Walter Meade e Ivor Montagu. Fotografía, Jack Cardiff, Osmond Borradaile y Geoffrey Unsworth. Dirección artística, Arne Akermark. Música, Vaughan Williams. Con John Mills, Derek Bond, Harold Warrender, James Robertson Justice, Reginald Becwith.

PASSPORT TO PIMLICO (1949). Director, Henry Cornelius. Productor asociado, E. V. H. Emmett. Libreto, T. E. B. Clarke. Fotografía, Lionel Banes. Música, Georges Auric. Con Stanley Holloway, Hermione Baddeley, Margaret Rutherford, Paul Dupuis.

(sigue en pág. 19)

artesanado medioeval

Pero no fué en la obra de estos realizadores donde apoyó Balcon su producción posterior, sino en la formación de algunos jóvenes que aunque habían tenido experiencia previa en el cine inglés, por primera vez se encontraban alentados a trabajar con responsabilidad y en lo que más les interesaba. Lo que los unía era el hecho de pertenecer a la misma generación cinematográfica: eran hombres de unos treinta años, que habían sufrido más o menos las mismas experiencias humanas y estéticas y que podían por lo tanto desarrollar una actividad común.

Balcon cuidó siempre de mantener en ellos el espíritu de cuerpo, que parecía reproducir las condiciones de creación del artesanado medieval, según la frase de Jean Cocteau. Por medio de frecuentes conferencias, de discusiones abiertas, de cuidadoso examen de la labor realizada o proyectada, se estimulaba la obra colectiva, sin mengua de la iniciativa individual. El misterio que suele rodear a cada producción en los grandes estudios estaba abolido y se buscaba que cada uno contribuyera (con censura o aplausos) a la obra de todos. Por otra parte, Balcon les hizo aprender el oficio desde abajo. Antes de llegar a la dirección debieron pasar por el cuarto de montaje o por la producción asociada; debieron colaborar en el libreto. Los ejemplos de este aprendizaje son numerosos. Robert Hamer, por ejemplo, se inició con el montaje de **The Foreman Went to France** y fué luego productor asociado de **San Demetrio, London** (El petrolero San Demetrio, Charles Frend, 1943); Charles Crichton, que tenía experiencia en el montaje desde sus tiempos en **London Films**, se inició con el montaje de **Nine Men**; Henry Cornelius (que ahora tiene su propia compañía) fue productor de **Hue and Cry** (Crichton, 1947) antes de sugerir la idea de **Passport to Pimlico** (1949) al libretista T. E. B. Clarke y encargarse él mismo de la dirección; tanto Clarke como Mackendrick se iniciaron como libretistas de asuntos ajenos, colaboraron en **The Blue Lamp** (Londres 999, Basil Dearden, 1950), para orientarse luego hacia libretos originales (Clarke) o la dirección misma (Mackendrick).

El film que impuso a los Estudios Ealing ante el gran público —dentro y fuera de Inglaterra— es precisamente el mejor ejemplo de este trabajo de equipo. En el libreto de **Dead of Night** (Al morir la noche, 1945), colaboró T. E. B. Clarke; los distintos episodios de este film sobrenatural fueron dirigidos por Cavalcanti (responsable de la magistral secuencia del ventrílocuo), Basil Dearden, Robert Hamer y Charles Crichton. Para Hamer, era ésta su primera película y la manera en que manejó el episodio del espejo aseguró su promoción al cargo de director. Este film marca una fecha en la producción de Ealing.

un hombre con ideas

Dentro de la unidad de lo que se llama estilo Ealing es posible distinguir algunas personalidades. Ante todo, la del libretista T. E. B. Clarke (nacido en 1908). Algunos de sus argumentos originales han proporcionado material para las mejores comedias Ealing. Lo que caracteriza a Clarke es la mezcla de fantasía delirante y minuciosa observación realista, o, para decirlo con palabras de Lambert: su fórmula es "**lo normal ultrajado por lo**

no familiar". En sus comedias lo increíble, lo audazmente original, se apoya en lo cotidiano, hasta en lo convencional:

—en **Hue and Cry** una pandilla de muchachos se apodera por algunas horas de Londres para destruír una banda de ladrones que Scotland Yard no puede localizar;

—en **Passport to Pimlico** la explosión de una bomba permite revelar que un barrio de Londres pertenece al (desaparecido) Gran Ducado de Borgoña y que por lo tanto sus habitantes no están sujetos a las leyes ni a los racionamientos de Inglaterra;

—en **The Lavender Hill Mob** (Su primer millón) un fiel empleado de Banco de Inglaterra roba lingotes de oro y consigue llevarlos a París de contrabando, convertidos en **souvenirs** turísticos;

—en **Titfield Thunderbolt** (1952), y ante la amenaza de clausurar una línea del ferrocarril local, los habitantes de un pueblito deciden encargarse por sí mismos de la explotación del servicio.

Los temas son imposibles pero la verdad de la observación satírica de tipos y costumbres, la realidad de los ambientes (casi siempre londinenses), los vuelven creíbles sin quitarles nada de su frescura, de su estimulante absurdidad. Quienes están encargados de ejecutar estas fantasías son seres tomados de la realidad: niños de los barrios pobres de Londres cuyo único alimento espiritual son las revistas de crímenes que utilizan para comunicarse los bandidos; castigados londinenses de Pimlico a quienes la postguerra sólo aporta tarjetas de racionamiento, cupones para la ropa y bares que se cierran indefectiblemente a las 10 y 30, dejando toda la cerveza del mundo hasta mañana (a las 12 a. m.); empleados que se han mecanizado en una función que los remunera escasamente y sólo les permite vivir en una apolillada pensión de suburbios, en tanto que todos los días se les ofrece la tentación de la riqueza; hombres para quienes todavía la infancia no ha desaparecido del todo y una locomotora es la más grande de las aventuras.

A la ejecución de estos temas aporta Clarke auténticas cualidades de narrador cinematográfico: la verdad de los tipos aparece abonada por un diálogo ágil y sensible a los matices locales del idioma (el **cockney** está admirablemente dado); la comedia se expresa por situaciones inesperadas de gran eficacia visual; el humor, aunque apegado a lo tópico, es inmediatamente comunicable. El éxito de algunos de estos films fuera de Inglaterra (particularmente y en el Uruguay **The Lavender Hill Mob**) parece demostrar que logran esa cualidad tan elusiva de ser, a la vez, locales y universales.

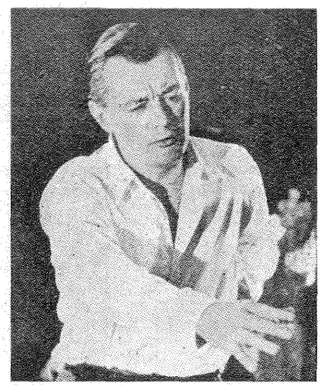
la guardia vieja

Más que los libretos de Clarke, lo que ha dado tal vez su estilo a Ealing, ha sido su equipo de jóvenes directores que orgullosamente se califican a sí mismos de **guardia vieja**. Cada uno tiene rasgos propios que pueden señalarse por encima del estilo común.

Charles Frend (nacido en 1909), parece haberse especializado en los films de aventuras al aire libre. Después de un primer film no memorable, realizó con Cavalcanti **The Foreman Went to France**; con **San Demetrio, London** obtuvo una de las películas más populares del período bélico. Pero tal vez su mejor film hasta ahora sea **Scott of the Antarctic** (Las aventuras del capitán Scott, 1948) que tanto deseó realizar. Este film revela por igual sus cualidades y sus limitaciones: la contenida emoción para el drama, la gran sensibilidad para el paisaje en relación con el hombre, una cierta frialdad para las escenas sentimentales y un miedo del énfasis, a veces necesario. Los mismos elogios y censuras ha despertado su último film, **The Cruel Sea** (1952) sobre la novela de Nicholas Monsarrat y con un tema bélico.

Crichton (de 1910) ha mostrado tal catolicidad de gustos en sus numerosos trabajos que resulta un poco difícil señalar cuál es su verdadero estilo. Su asociación con Clarke en tres de las cuatro comedias arriba comentadas, puede conducir a afirmar injustamente que cuanto hay de bueno en ellas es obra del libretista. Pero el mismo Clarke ha expresado en alguna ocasión lo que aporta Crichton a sus libretos: un fino aprovechamiento de circunstancias no previstas. El mejor ejemplo tal vez sea el del montón de arena sobre el que pasa el coche policial en la secuencia del robo de los lingotes en **The Lavender Hill Mob.** Clarke había imaginado que en sus desesperadas maniobras el coche subiría el cordón de la vereda y provocaría así la alteración de la voz del que trasmite la noticia del robo. Crichton vió el montón de arena que estaba en la calle elegida como escenario y descubrió las posibilidades de esa modificación. Pero lo más característico del estilo de Crichton no se encuentra, seguramente, en estas invenciones de detalle sino en la concisión y ritmo de su narración, y en una cualidad (elogiada por Balcon) de decir exactamente aquello que quiere decir, sin miedo de repetirlo, sin riesgo de ambigüedades. En contra suya, podría señalarse una tendencia a filmar demasiadas películas (es, con Dearden, el más activo del equipo) lo que de algún modo se refleja en la calidad final del producto.

La especialidad de Basil Dearden (nacido en 1911, aprendizaje con Basil Dean) son los melodramas sentimentales y las películas de acción tensa y exposición compleja. A su obra más importante se halla estrechamente asociado Michael Relph, que produjo por lo menos ocho de sus once films. Ninguno de ellos es, tal vez, enteramente memorable pero casi todos revelan un director seguro y dinámico. Su primera película importante, **The Captive Heart** (Corazón cautivo, 1946), reveló ya su habilidad para situar una intriga sentimental de ribetes folletinescos, en un marco de indudable autenticidad; la historia del oficial checo que consigue burlar a los alemanes haciéndose pasar por inglés se beneficiaba del tacto con que Dearden hacía verdaderos la vida en el campo de prisioneros y los incidentes complementarios de la acción. Otros films, desde la comercial **Cage of Gold** (La mujer del muerto, 1949), pasando por **The Blue Lamp** (1950) y **Pool of London** (Muelles de Londres, 1951), hasta la reciente **The Square Ring** (1952), han confirmado esa cualidad.



Homer

Distinto de sus compañeros, más esteta y literario, es Robert Hamer (nacido en 1911, en el cine desde 1934). La escritura es primordial en sus films y por eso Hamer colabora siempre en los libretos que filma. Su mejor film es el más literario de Ealing: **Kind Hearts and Coronets** (Los ocho sentenciados, 1949) que sirvió para revelar la versatilidad de Alec Guinness y para demostrar las posibilidades de un contrapunto humorístico entre la imagen cinematográfica y el relato oral. Hamer cree despreciables a los que todavía piensan en el cine como si hubiera acabado de filmarse **Caligari** (1920); cree que el diálogo no hace daño si es usado como complemento de la imagen y no como repetición de la misma. En sus mejores películas, juega también un papel muy importante el ambiente,

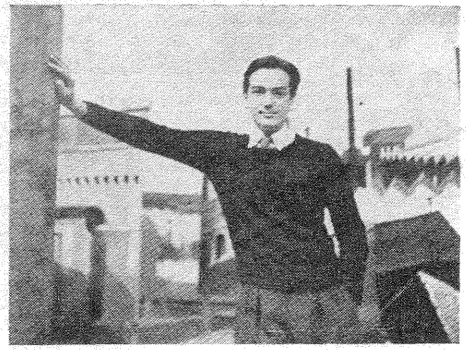
el diálogo no hace daño (Dennis Price y Alec Guinness en KIND HEARTS AND CORONETS)

recreado en sus detalles más significativos. Su preocupación por el aspecto literario del libreto va acompañada de una indiferencia por su desarrollo técnico. Jamás prepara un **shooting-script**: los ángulos y las tomas las resuelve directamente en el estudio. En esto difiere esencialmente de su colega Alexander Mackendrick quien prepara sus libretos hasta el último detalle y los ilustra con precisos e imaginativos dibujos.

el creador de mandy

El primer trabajo de Mackendrick como director fué **Whisky Galore!** (Dicha para todos, 1949). La crítica inglesa, que no peca de nacionalismo, apuntó algunas asperezas en la continuidad y un cierto deleite en registrar las variaciones topográficas de la isla escocesa en que se situaba la gozosa historieta. El film tenía, sin duda, defectos menores pero tenía brío y gracia, conseguía armar un ambiente y sus personajes durante el frenético desarrollo de su aventura; revelaba ya a un talento.

Ninguno de los dos films que realizó luego Mackendrick estaba a la altura del primero. **The Man in the White Suit** (1951) contaba la historia de un joven que inventa un tejido que no se ensucia y es indestructible. El libreto eludía algunas implicaciones sociales del tema y se resolvía en el plano de la comedia; pero no dejaba de apuntar, adecuadamente, los intereses (tanto del capital como del trabajo) en impedir semejante invento. Una de las mejores secuencias del film era precisamente la que mostraba al grande y prehistórico industrial, John Kierlaw, en su visita a la fábrica de tejidos que se vanagloriaba del invento y el llamado a la realidad que su intervención suponía. Si el film tra-



Mackendrick

taba con demasiada ligereza el aspecto social del tema, resultaba en cambio brillante en el manejo de la comedia. A diferencia de **The Lavender Hill Mob**, esta película no derivaba hacia lo grotesco sino que trataba de mostrar, con hábil equilibrio, el patetismo implícito en la aventura.

La mejor escena es la de la derrota del inventor, cuando el traje blanco tejido con el hilo indestructible, se deshace en manos de sus perseguidores. Mackendrick conseguía resolver una situación cómica de manera sorprendente y conservando todas sus implicaciones patéticas.

El caso de **Mandy** (Murallas de silencio, 1952) es distinto, Mackendrick no colaboró en su libreto y es posible que de haberlo hecho el film hubiera tenido más unidad. Porque para contar el duro aprendizaje de una niña sordomuda, Nigel Balchin y Jack Whittingham, se creyeron obligados a explotar una situación fecunda en equívocos y en supuestos adulterios entre la madre y el maestro de Mandy. Sólo la sobriedad con que manejó Mackendrick el tema adulto impide la destrucción absoluta del clima dramático del film. Y hasta las mismas situaciones folletinescas dieron pie a alguna escena tan intensa como la del diálogo entre la madre y el maestro en el interior del auto.

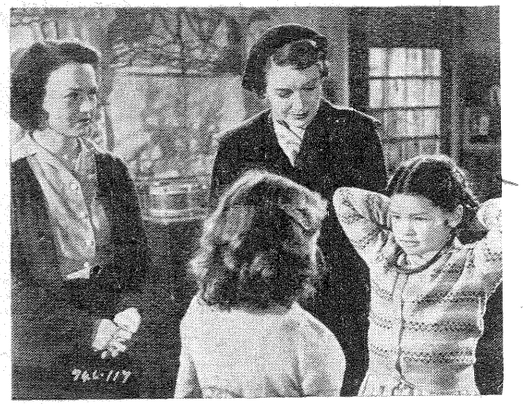
El mérito real del film reside en la presentación del problema de Mandy. Algunas secuencias, notablemente realizadas, apuntalan el tema. Un primer episodio ocurre cuando el perrito de Mandy se escapa y ésta corre a buscarlo y casi es atropellada por un camión. El conductor frena y se lanza del coche para insultar a la niña. Grandes planos de su cara y de sus labios que gritan y de la cara horrorizada de Mandy se suceden mientras la banda de sonido queda muda, aumentando con su silencio la intensidad de la escena.

De manera semejante están resueltas otras dos escenas: la de la agresión en el parque (con un creciente montaje de primeros planos y un silencio que se va haciendo intolerable hasta que lo corta el grito del padre) y, también, la de las primeras sílabas que pronuncia Mandy en la escuela en que el silencio, que parece crecer, exaspera la intensidad dramática. Todo el film abunda en una utilización nada convencional de la fotografía o del montaje; su última secuencia, de diálogo tan convencional, consigue legítimos afectos por un montaje en que la palabra y la imagen actúan contrapuntísticamente.

A pesar de que sus primeras armas cinematográficas fueron hechas en el libreto, el estilo de Mackendrick es eminentemente visual. Y **Mandy**, descontadas sus imperfecciones, es una buena prueba de ello.

Tres películas no bastan para asegurar la excelencia de Mackendrick, pero sí permiten asegurar su calidad como realizador y permiten señalarlo como una de las promesas más seguras del cine inglés.

Un cierto deleite (Basil Radford en WHISKY GALORE)



el estilo es visual (MANDY)

una perspectiva

En estos últimos años Sir Michael Balcon ha colocado a los Estudios Ealing en un lugar prominente y sólido dentro de la industria cinematográfica británica. Aunque su tarea ha sido reconocida, no han faltado críticas. Se ha señalado, por ejemplo, que por lo general la producción Ealing no supera el nivel del entretenimiento; que su voceada devoción al ambiente nacional británico es meramente superficial **(sociólogos amateurs**, se les ha llamado); que la pintura de ciertas clases sociales suele ser convencional y más semejante a la versión de las comedias teatrales que al producto auténtico.

Dos de sus films han sido severamente criticados en este sentido. Ambos pueden considerarse en primer término como tributos a la policía: Scotland Yard en **The Blue Lamp**, la policía del Támesis en **Pool of London**. En ambas, los críticos ingleses han denunciado una cierta autocomplacencia, un gusto por presentar a los pobres (y en particular los cockneys) como seres de una sola pieza, maestros en el **understatement** y en la sobriedad. El escenario londinense, por otra parte, sólo pareció a esos críticos un pretexto para ambientar historietas convencionales. Por querer hundirse en lo local, aducen, se ha llegado a estereotiparlo, a falsificarlo en fin —resultado no muy lejano del que ha producido en Italia el llamado neorrealismo.

Pero hay más. La preocupación por el éxito comercial de sus films **(Hacemos films que rinden dinero para hacer más films**, es uno de sus **slogans)** ha orientado la política de Ealing según las variaciones del gusto público. El estilo semidocumental de los años de guerra ha sido bastante descuidado; las comedias han derivado cada vez más hacia lo puramente fantástico o grotesco; el melodrama y hasta el éxito teatral han pesado en la elección de los últimos films. Es sintomático, por ejemplo, que ni Hamer haya elegido el tema de **His Excellency** (1951), sobre una pieza teatral de corte político, ni Mackendrick haya elegido el de **Mandy**. Incluso aquellas características que parecen dar a la producción Ealing sus más sólidas virtudes (el trabajo en equipo, la producción fuertemente local) han demostrado engendrar también limitaciones. La producción tiende a repetirse; el mercado internacional parece retraerse.

Estas y otras posibles objeciones no disminuyen la importancia de la obra realizada por los Estudios Ealing bajo la dirección de Sir Michael Balcon. A su infatigable entusiasmo, a su habilidad para rodearse de nuevos valores, a su instinto de productor, puede confiarse la solución de algunos de estos problemas y de los que pueda acarrear el futuro del cine inglés.

E. R. M.

BIBLIOGRAFÍA.— Pueden consultarse el suplemento de **Kinematograph Weekly** (Oct. 4, 1951) dedicado a conmemorar los 21 años de los Estudios Ealing; el artículo de Thorold Dickinson sobre Balcon en **The Year's Work in the Film**, 1950; los artículos (sobre Balcon y Ealing, sobre los directores de Ealing por Balcon, sobre T. E. B. Clarke por John Morley) en **Films in 1951**, publicado por **Sight and Sound** para The British Film Institute; un artículo de Clarke en **The Cinema 1951**; una entrevista con Hamer, en **Sight and Sound**, octubre-dic. 1951; otras, con Mackendrick, en la misma publicación, abril 1951, y en la revista de **Cine Club**, Montevideo, Nº 16, diciembre 1952.

eisenstein

por marie seton *

Marie Seton no ha creado una sola obra para el cine, pero fué amiga de Eisenstein (1932-35) y compiladora de *Time in the Sun* (1939), uno de los films en que se acumuló el material rodado en Méjico por el realizador ruso. Es del brazo de Eisenstein que Marie Seton entra en la atención del aficionado cinematográfico; aparte de la enorme documentación inédita que ahora aporta, de su libro surge una interpretación del creador, y probablemente más de una.

La autora lo dice desde la Introducción: *"... si Eisenstein y su obra deben ser plenamente entendidos, parecería adecuado un retrato personal como el que yo he presentado"*, reconociendo inclusive que *"otros biógrafos pueden interpretar a Eisenstein de otro modo"*. Cuando comenzó a escribir esta biografía *"algunos dijeron que el mayor servicio que podía hacer al arte cinematográfico, y a Eisenstein, sería registrar su obra como artista y como teórico"*, empeño que le pareció muy menor frente a la labor de combatir *"la leyenda de una personalidad confusa tejida sobre Eisenstein, a quien se ha rodeado de historias exageradas y murmuraciones"*. Otro enfoque podría ser el de Rilke en su biografía de Rodin, donde manifiesta que la fama no es, en definitiva, sino la síntesis de todos los malentendidos acumulados en torno de un nombre nuevo. Quienes crean que no hace falta aclarar esos malentendidos, pues envuelven el nombre y no la obra, se estarán ubicando entre los que interpretan a Eisenstein de otro modo, partiendo de otro punto de vista, o entre los que no lo interpretan y prefieren una visión imparcial, objetiva. No se puede decidir desde ya qué lugar ocupará el libro de Miss Seton en una plena comprensión de Eisenstein y su obra, pero para ilustración del curioso pueden adelantarse algunos resultados del empeño de combatir una leyenda confusa. Entre las convicciones que Eisenstein confía a su biógrafo se encuentran las siguientes: *"soy un materialista; creo que las cosas materiales y la materia nos proporcionan la base de todas nuestras sensaciones"* (pág. 115); *"creo en Cristo, lo adoro como el Salvador"* (pág. 301); *"el «Handschrift und Charakter» de Ludwig Klage es bueno pese a los errores a que lo lleva la creencia religiosa"* (pág. 483); *"esos poderes sobrenaturales que trascienden el sentido común y la razón humana* (pág. 151);

* **Eisenstein, a biography** por Marie Seton; The Bodley Head, Londres. 1952, 533 págs. Ilustrado.

"las ilusiones deben ser destruídas: la verdad es mejor" (pág. 163); *"pienso si la ciencia puede explicar algunos estados de conciencia que he atestiguado"* (pág. 150). En otro lado del libro, Seymour Stern opina: *"Sergei Eisenstein era el hombre más inteligente que he conocido, intelectualmente libre de superstición, libre de medievalismo: una mente libre"* (pág. 191).

En el mismo espíritu, Miss Seton amplía con nuevas interpretaciones lo que hasta hoy se sabía de la obra de este realizador. Una de las revelaciones tiene relación con *La línea general* (1929), epopeya comunista del colectivismo agrario y dice, refiriéndose a una famosa secuencia: *"la descremadora se asoció en la mente de Sergio Mikhailovich con un curioso símbolo: el Santo Cáliz"* (pág. 111). En cambio, Oswald Blakeston vió en el aparato una abstracta representación fálica (en CLOSE-UP *Scrutiny of the Cinema*, diciembre 1932). Una opinión más: *"no es el Santo Cáliz lo que les inspira a la vez duda y éxtasis, sino una descremadora"* (Eisenstein en *Film Form*, New York, 1949, pág. 77). Sobre una escena de *Que Viva México* (1931-32), la de la muerte de los tres peones, dice Miss Seton: *"Cuando fueron enterrados, los miró y vió que formaban un triángulo, eco de la composición de Cristo y los dos ladrones (...) la coincidencia lo convenció de que esa forma primaria, pirámide o triángulo, símbolo de la relación entre Dios, Hombre y Universo, era el signo de una verdad más excelsa"* (págs. 205-7). Lo mismo debió haber sucedido antes con *Potemkin* (1926), *Octubre* (1928) y *La línea general*, films en los que experimentó con esa forma de composición. Debe atribuirse quizás a la hipnosis de un poder sobrenatural que de disponer tres figuras en profundidad resulte un triángulo. Más adelante Miss Seton escribe que Eisenstein *"creyó en el materialismo dialéctico como un instrumento científico para entender la naturaleza del universo"* (pág. 301).

Esta oscilación entre un cultor de la ciencia y un místico proviene de querer interpretar al artista por sus declaraciones. Con igual profundidad, Miss Seton recoge al Eisenstein íntimo, uno que anuncia: *"Pocas cosas me apasionan. Sólo las corbatas. Y los piyamas de colores brillantes. Me gusta lo vulgar"*. Y un párrafo después: *"No puedo pretender ser un Valentino, pero si adelgazara luciría mejor"* (pág. 287).

El libro, desde luego, ha tenido un recibimiento contradictorio. En Inglaterra, Thorold Dickinson lo glosó con entusiasmo y alguna objeción menor en dos páginas enteras de SIGHT AND SOUND (enero-marzo 1953). En Estados Unidos, Seymour Stern atacó a la autora en dos números sucesivos de FILMS IN REVIEW (noviembre y diciembre 1952) y provocó más de una contestación de Miss Seton y un amigo, Roger Burford. El crítico norteamericano desdeña la interpretación místico-religioso-simbólica con que, cree, se deforma a Eisenstein adaptándolo a las emociones de su interlocutora. La idea de Stern es que Miss Seton concibe a Eisenstein como lo haría *"una hembra intelectualmente enamorada de un objeto sexual imposible"*.

Este retrato personal está dedicado por la autora a su marido, *"sin cuya comprensiva ayuda jamás podría haber sido escrito"*.

G. B. P.

expresionismo en el cine sonoro

el ejemplo de

wozzeck

AL TIEMPO DE SU MUERTE, GEORG BÜCHNER TENÍA sólo 24 años de edad y no era más que un oscuro estudiante de Medicina alemán: nadie hubiera pensado que las obras dramáticas que dejaba tras de sí (un par de piezas terminadas; Wozzeck, una tragedia en esbozo) habrían de inmortalizar algún día su nombre.

Büchner murió en 1837, pero es recién a principios de este siglo que su obra fué rescatada del olvido por el naciente movimiento expresionista, cuyos promotores vieron en Büchner un precursor casi profético de sus propias tendencias estéticas. Más tarde (1914-20) un discípulo de Schoenberg, Alban Berg, escribiría sobre **Wozzeck** una ópera en la que culmina el expresionismo escénico de la escuela vienesa. Desde el estreno de la ópera de Berg (1925), **Wozzeck** se desvincula de sus orígenes románticos y se incorpora de pleno derecho al patrimonio de la corriente expresionista.

La tragedia de Büchner parte de un hecho real: el soldado Wozzeck existió y cometió realmente un crimen. En el drama de Büchner su figura es la de un hombre manso, simple y honesto, agobiado

diabólico destino

WOZZECK.— Alemania, 1950. Defa Films. Dirección y libreto: Georg C. Klaren, sobre el drama de Büchner. Producción: K. Halme. Fotografía: Bruno Mondi. Música: Herbert Trantow. Montaje: Lena Neumann. Escenografía: Hermann Warm y Bruno Mondi. Actores: Kurt Meisel, Helga Zulch, Max Eckard, Paul Henkels, Arno Paulsen, Richard Haussler, Willi Rose.

por la miseria y las humillaciones. Para llevar a su compañera Marie y al hijo de ambos algo más que su mísera paga de soldado, Wozzeck se presta, por pocas monedas al día, a los designios de un médico inhumano, que lo usa para probar una dieta compuesta sólo de guisantes. Sus superiores no invocan a la Ciencia para someterlo a un tratamiento de calculado sadismo: su crueldad, refinada o brutal, no necesita dar explicaciones: es indiscutible, como el poder en que se funda. Wozzeck, sumiso y quebrantado, acepta las humillaciones y castigos sin un movimiento de protesta. Pero la exaltación febril en que cae por los experimentos del médico, más la desesperación y el odio que fermentan en él, acaban por provocarle alucinaciones que su mente simple y perturbada interpreta como anuncios sobrenaturales. Su desequilibrio es cada vez mayor, y cuando se entera de que Marie les es infiel, su estado hace crisis: enajenado por el sufrimiento y la fiebre lleva a Marie hasta un arroyo, en las afueras de la ciudad, y le da muerte.

Büchner no llegó a dar a esta obra una forma definitiva. Tal como ha llegado hasta nosotros, **Wozzeck** no es más que una serie de escenas muy breves, algunas apenas bosquejadas, o en dos y más versiones provisorias. El estilo, incisivo y directo, desdeña la retórica del teatro de la época, y opone a su nobleza altisonante la deliberada vulgaridad de algunos diálogos; a la metáfora verbal prefiere una poesía que no está ya en los diálogos sino en las situaciones: poesía dramática, y no puramente literaria. La vehemencia romántica, apenas disimulada por un velo de ironía, alienta bajo la tensión extrema del desarrollo, prestando una apasionada intensidad a sus símbolos y a sus oscuras abstracciones. La acción es veloz y concentrada, y obliga a una continua mutación de escenarios. A lo largo del desarrollo los personajes se mueven como sonámbulos, gobernados por una fatalidad puramente interior: Marie nada puede contra el deseo, ni Wozzeck contra la locura: como el creador expresionista, Wozzeck ya no "ve", sino que "tiene visiones"; niega los hechos reales para afirmar sólo la existencia de su visión interior.

Ante esta visión el hombre comparece como **"polvo, arena y mugre"**. Wozzeck no tiene el orgullo de quienes poseen el poder o la ciencia; no está contaminado por la vanidad académica ni por el hábito del mando. Su mirada penetra en lo más profundo y oscuro del alma humana y advierte que es esclava de lo material, de la enfermedad, la pasión, la miseria; ve su fragilidad, siempre amenazada por la locura y la muerte. En sus oscuras intuiciones hay más verdad que en los latinajos del docto profesor universitario, pero —como el asno sabio de la feria de diversiones, que **"sabe sumar pero no puede contar con los dedos"**— no consigue expresar sus ideas. El hombre podrá ser libre, como afirma el sabio doctor; el **musculus constrictoris vesicae** podrá depender de su voluntad. Pero, a pesar de las burlas del médico, Wozzeck sabe que de nada sirve la libertad **"cuando la Naturaleza apremia"**. Y sabe también que la Naturaleza tiene designios oscuros e insondables: **"El hombre es un abismo. Un abismo tan profundo que da vértigo mirar en él."** Ni la ciencia ni el rango ni el poder elevan al hombre por encima de la Naturaleza; nadie es más que nadie. Olvidarlo es ceguera y vanidad. Aquí, el pesimismo de Büchner toma un sesgo humanista e igualitario. **"Hombre, sé natural. Fuiste creado polvo, arena y mugre, y ahora quieres ser más que polvo, arena y mugre?"** En esta denuncia del orgullo, en este llamado a la fraternidad y la compasión se resume el mensaje de la obra. Y es la universalidad de este mensaje lo que hace de **Wozzeck** una de las creaciones perdurables de la literatura dramática alemana.

una adaptación

Si por su sentido y su espíritu **Wozzeck** desborda los límites del teatro romántico y prefigura ya el expresionismo, su forma y su estructura dramática no se adelantan menos a su tiempo: la concisión y simplicidad de sus diálogos, la brevedad de sus escenas, su continua mutación de escenarios, dan al texto teatral toda la apariencia de un guión cinematográfico. La labor de adaptación no encuentra, en este caso, ninguno de sus escollos habituales.

El director y libretista Georg C. Klaren no ha estado, sin embargo, a la altura de la oportunidad. Su admiración por el drama de Büchner se traduce en un excesivo respeto hacia el texto original, aún en los casos en que éste resulta artificial y redundante en la pantalla (como sucede, por ejemplo, en las escenas del delirio de Wozzeck, en las que el monólogo denuncia a cada paso su origen teatral). Pero, por otro lado, ha introducido en el original varias modificaciones y agregados que, en ciertos casos, intentan poner al día las opiniones de Wozzeck subrayando su lado socialista y antimilitarista, y procuran, en otros, acentuar los rasgos de algún personaje para hacer más explícito el sentido de una situación. Un ejemplo infeliz es la disquisición embelesada del médico sobre la gloria que han de traerle sus trabajos; el original

subrayaba su vanidad sin caer en la caricatura, haciéndole aludir a una **"revolución en la Ciencia"** que (se sobreentendía) había de ser provocada por sus investigaciones.

Hay otro agregado más importante: Klaren ha superpuesto a la historia de Wozzeck una acción independiente, en la que el propio Büchner comparece a narrar la vida del pobre soldado, y, ante su cadáver yerto, declara que fué, antes que nada, un Hombre; que tuvo, como tal, una Madre amante; que el único culpable de su crimen es la Sociedad; y, en esta pendiente, no se ahorra otras nociones igualmente frecuentadas por la cursilería universal. Büchner fué un verdadero poeta, y no hubiera necesitado más para decidir que Klaren, muy evidentemente, no lo es. Nada es más ajeno a Büchner que el alegato moralizador o la tesis explícita, y en **Wozzeck** su compasión hacia los pobres diablos de este mundo aparece siempre velada por la ambigüedad y la ironía. Klaren no es tan reticente, y, puesto a aclarar a un público de cine el sentido de la obra, coloca en boca de Büchner un moroso alegato que no hace más que reiterar, con falsa elocuencia, lo que surgía ya del drama con elocuencia genuina. Lo más grave es que este desarrollo adicional rompe la unidad de tema y de estilo de la obra original, quiebra su impulso dramático y debilita su construcción. La escena inicial del film, por ejemplo, es una introducción demasiado lenta y verbosa para el drama de Wozzeck, de desarrollo concentrado y lacónico. Al presentar al dramaturgo como narrador, Klaren ha querido, seguramente, introducir en su film un retrato de Büchner y una explicación de su drama, justificando, al mismo tiempo, el extremo subjetivismo con que éste aparece desarrollado. Pero esa innovación ha creado una oposición marcada entre la objetividad de las escenas en presente y el estilo subjetivo del relato en pasado. Klaren no ha sabido administrar el contraste entre ambos estilos, y al pasar de uno a otro no parece atender al equilibrio de la forma, sino sólo al deseo de ilar expeditivamente el relato. Su descuido de la redondez formal lo lleva al extremo de poner término en pasado a una acción que había comenzado en tiempo presente, con lo cual el film se sumerge en un relato pero no sale al fin a la superficie, plantea pero no resuelve, comienza en un estilo y termina en otro diferente, desatendiendo con ello unas cuantas exigencias bastante elementales.

un film verdaderamente sonoro

Los reparos que cabe formular contra el libreto pasan a segundo plano, sin embargo, apenas se atiende a las virtudes puramente cinematográficas del film. Paradójicamente, la traslación al cine de una obra teatral consigue, en este caso, un estilo que está en los antípodas del discurso, y, por lo tanto, del teatro: en **Wozzeck** el ritmo dominante no está en los diálogos ni en el movimiento de los actores, sino en un equilibrio móvil y viviente entre la imagen y el sonido, que surge de sus cambiantes relaciones de paralelismo y de contraste. Este ritmo no puede localizarse en la imagen ni en la banda sonora: está a mitad de camino entre una y otra, y resulta de una síntesis muy compleja de ritmos auditivos y visuales. La secuencia que muestra a Wozzeck y a sus compañeros haciendo ejercicios en el patio del cuartel bajo las órdenes del Tambor Mayor es un nítido ejemplo de esa síntesis. En la estructura de esta secuencia es posible distinguir dos movimientos o períodos rítmicos separados entre sí por una pausa. Los factores que entran en la composición del ritmo son, fundamentalmente, cuatro: dos visuales y dos auditivos. Los factores visuales son, por un lado, el montaje de las sucesivas tomas, y, por otro, el movimiento rítmico de los soldados, que pasan alternativamente de la posición erguida al cuerpo a tierra. Los auditivos son los gritos de mando del Tambor Mayor y la música de fondo. De estos factores, uno sólo tiene, en sí mismo, un ritmo continuo y regular: los gritos de mando del Tambor Mayor. Su sucesión —equivalente a la de los tiempos fuertes de un compás musical— constituye una pauta básica sobre la cual los otros elementos (el montaje, los movimientos de los soldados, la música) van dibujando un ritmo complejo, en intrincado contrapunto. El esquema de esta secuencia sigue exactamente el ritmo de desarrollo de la acción. En el primer período, el ritmo es regular: sobre el compás de las órdenes del Tambor Mayor, el montaje introduce divisiones secundarias, marcadas por el acentuado contraste entre las tomas; el ritmo visual del movimiento de los soldados, entrecortado por el montaje, se subordina al de los otros elementos. Sigue luego una pausa, que corresponde a la amonestación que el Tambor Mayor dirige a Wozzeck. En el segundo período, el ritmo se acelera y se va haciendo cada vez más marcado, la música introduce un tema sombrío que remeda el movimiento de los soldados, y la cámara, colocada a ras de tierra y frente a los soldados, amplifica, casi en primer plano, el choque de sus cuerpos contra el suelo. A medida que el ritmo se acelera, las tomas del Tambor Mayor se hacen cada vez más próximas hasta que, por fin, ya no hay más que una boca que ocupa toda la pantalla y vocifera órdenes a ritmo redoblado. Aquí termina la secuencia, y el ritmo de esta última toma se prolonga en el que abre la secuencia siguiente: un perro ladra enfurecido, mientras Wozzeck vuelve a su casa seguido por las burlas de los chiquillos de la vecindad. Esta transición es, a la vez, una metáfora visual y un puente rítmico entre ambas secuencias.

Este tratamiento casi musical de la materia cinematográfica manifiesta una voluntad de forma, un rigor constructivo, que son cada vez más raros en el cine de hoy, contento casi siempre con servir una historia interesante y más o menos bien ilada. Contra esta tendencia, es bueno que alguien reafirme que lo que importa en el cine no son sólo los contenidos narrativos, sino también la materia sensual en la que éstos cobran forma y expresión; y que, desde el punto de vista del arte, un film es, antes que nada, una composición de imágenes y sonidos. Esto es lo que ha venido a hacer **Wozzeck** al reforzar la unidad dramática de la obra teatral mediante una composición que parte de la materialidad del sonido y la imagen, de su textura meramente sensual, y construye un complejo equilibrio audovisual por la elaboración rítmica de esos materiales primarios. Este tratamiento procede a veces en forma muy sutil: por ejemplo, cuando un motivo rítmico simple adquiere valor temático y se prolonga en otros motivos semejantes, acompañando las ideas que persiguen obsesivamente al protagonista. Así, en la secuencia del baile en la posada, una frase de Marie se convierte, en la mente de Wozzeck, en un motivo rítmico que el protagonista golpea con el puño contra la mesa, al tiempo que repite furiosamente la frase. Luego este mismo motivo se renueva, multiplicado, en los golpes que los bebedores dan, al brindar, con sus vasos. Toda esta secuencia —una de las más complejas del film— está elaborada sobre el contrapunto entre ese motivo rítmico, que acaba por simbolizar los celos de Wozzeck, y el vals entusiasta y vulgar que bailan los amantes. Otras secuencias —la del parque de diversiones, la de la embriaguez de Wozzeck— siguen el mismo método de construcción: en estos momentos culminantes del film, la música ya no es un vehículo del sentimiento solamente: es también una materia primaria cuyas cualidades sensuales entran, como las de la imagen, en la composición de un equilibrio sutil, continuamente roto y continuamente restablecido. Otras veces, el montaje de la banda sonora refuerza el efecto del montaje visual, como en la transición entre la secuencia de la muerte de Marie y la de la embriaguez de Wozzeck. La primera de estas secuencias está presentada en imágenes obscuras y desdibujadas, con un fondo indiferenciado de ruidos y música. Tras un **crescendo** final (los gritos de Wozzeck delirante) se pasa a la escena de la embriaguez por un simple corte: a la vaguedad sucede, bruscamente, un acusado contraste de luces y de sombras, y al mismo tiempo irrumpe, como un **fortissimo** repentino, la música estridente del piano, subrayada por el ritmo brutal de los pies de los bailarines. Al abrupto montaje visual corresponde un montaje sonoro no menos abrupto, con lo que, desde el comienzo, la explosiva violencia del episodio asalta los ojos y los oídos del espectador.

La música de **Wozzeck** es un comentario casi continuo de la acción dramática, pero no se subordina a ella ni pierde su valor sustantivo: es siempre verdadera música, con relieve y carácter, y la coherencia formal con que desarrolla un número de temas bastante limitado (así las múltiples variaciones de la marcha: **"Soldaten .."**), la convierten en un factor poderoso de unidad. Con esta admirable partitura, Herbert Trantow ha venido a refutar a quienes creen que si la música de cine no se limita a ser un comentario discreto y, preferiblemente, anodino, de la acción, corre el riesgo de romper la unidad formal. La música es un elemento fundamental en el estilo de **Wozzeck** (el film es, sin paradoja, un verdadero **film musical**) pero no llega nunca a convertirse en un elemento expresivo independiente, y logra, por su continuo acuerdo y coincidencia con la imagen, lo que otra música sólo consigue al precio de la insipidez y la insignificancia.

lo viejo y lo nuevo

Hay quienes han opinado que **Wozzeck** implica una verdadera regresión, un intento extemporáneo de revivir el estilo de los clásicos del expresionismo alemán. Y es cierto que algunos personajes como el del diabólico profesor, algunos techos inclinados y paredes huidizas, recuerdan otros semejantes de **Caligari** (R. Wiene, 1919). La semejanza no parecerá mera coincidencia si se atiende a que Hermann Warm, escenógrafo en **Wozzeck**, fué también escenógrafo en el viejo film de Wiene. Por lo demás, las vinculaciones de **Wozzeck** con el expresionismo surgen del propio tratamiento de la historia: la pareja expresionista del íncubo y el súcubo resurge, por partida doble, en la relación de Marie con el Tambor Mayor y en la de Wozzeck con el médico; para comunicar el carácter sonambúlico, alucinado, de la acción y su extrema tensión emocional, el film recurre a los procedimientos típicos del drama expresionista: la exacerbación expresiva, el simbolismo, la irrealización de los hechos relatados.

El rasgo estilístico más constante y aparente del film es la exacerbación expresiva. La imagen, por ejemplo, emplea sistemáticamente los encuadres oblicuos y el esfumado de los bordes del cuadro, recursos que el cine sólo emplea raramente y en forma ocasional. La iluminación no llega a romper del todo con el realismo, pero está concebida siempre en función dramática, y en algunas escenas constituye el medio expresivo fundamental: así, cuando Wozzeck viene a buscar a Marie para darle muerte, la escena adquiere un carácter siniestro y premonitorio por la extraña iluminación de los rostros y por el movimiento de las sombras que el fuego proyecta sobre el techo y las paredes. El registro de los ruidos y las voces busca subrayar, también, su sentido expresivo, variando su volumen y prestándoles resonancias inesperadas, y llega, a veces, a sutilezas como la de dar, irónicamente, una resonancia hueca a una frase del médico (**"Wozzeck, el hombre es libre"**), destacándola así del texto de un largo discurso. El estilo de los actores manifiesta la misma tendencia: hay una exageración continua del gesto y de la dicción —especialmente notable en la actuación de Kurt Meisel (Wozzeck), en la de Max Eckard (el Tambor Mayor) y en la de Paul Henkels (el médico)— que muestra cómo las habilidades individuales se han sometido aquí al logro de un estilo que domina el conjunto de la obra.

Otro rasgo de este estilo es la profusión de símbolos y de alusiones que subrayan y profundizan el sentido de la historia. Muchos de ellos provienen de la obra original. Aparte del claro simbolismo de los personajes centrales, hay en ella un verdadero coro

de personajes secundarios (el charlatán del asno en la escena del parque de diversiones, el organillero y los borrachos en la del baile en la posada) cuyas frases, aparentemente sin sentido, constituyen un sutil comentario de los temas centrales de la obra. El film superpone a estos símbolos y alusiones otros nuevos, por medios puramente cinematográficos, y es este aspecto, quizá, el que muestra más claramente la variedad y riqueza de su lenguaje. Algunas veces, la alusión surge del montaje de dos tomas: a las sombras agigantadas del demonio y de la acosada heroína, en la representación del teatrito de títeres, sucede una toma del Tambor Mayor que sale al paso de Marie; un ebrio se deja caer de un árbol mientras declama un embelesado elogio de la amistad, y la toma siguiente muestra la mano de Buchner que se apoya, protectora, sobre el hombro de Wozzeck. Otras veces, el film procede por medios más directos: así, cuando Wozzeck relata al médico sus apocalípticas visiones, la cámara se eleva lentamente por encima de su cabeza y lo enfoca desde arriba, descendiendo luego, hacia adelante, hasta un primer plano de su rostro enajenado; comunica así la idea de su irreparable caída y la subraya por el primer plano, que hace sentir la intensidad de su visión, y, por estos medios, consigue intensificar el sentido dramático del discurso de Wozzeck, comunicando al mismo tiempo la desproporción que hay entre su pensamiento y las palabras con que trata de expresarlo. De modo semejante, el desamparo de Marie, cuya plegaria no ha sido escuchada por la Virgen, se expresa nítidamente por un movimiento de la cámara, que retrocede y se aleja del altar.

No menos importante en este estilo es su tendencia a presentar los hechos con un matiz de alucinación e irrealidad. Los recursos de que el film se vale para ello son múltiples: presentación subjetiva, bruscos contrastes visuales y sonoros, un montaje abrupto que crea en el desarrollo los puntos ciegos característicos de una acción soñada. Otras veces la sensación de irrealidad resulta de la presentación embellecida e indirecta de un hecho, que lo despoja de su verdadero sentido: el horror está completamente ausente de la escena de la muerte de Marie, presentada por una imagen bellísima de su mano que cede levemente, tocando apenas el agua del arroyo y provocando tenues círculos concéntricos.

El parentesco de **Wozzeck** con los clásicos del expresionismo resulta así, abonado por múltiples coincidencias estilísticas. Pero quienes creen que basta con señalarlo para descalificar el film de Klaren, están pasando por alto lo que hay en él de más valioso e innovador: su construcción formal, basada en una explotación consciente e inventiva de las coincidencias entre la imagen y el sonido. Desde los comienzos del cine sonoro, son contados los films que, como éste, han tratado de ser **composiciones** de **todos** sus elementos, los visuales y los auditivos: el ideal de construcción rigurosa, ejemplificado por algunos films del período mudo, cayó entonces en un olvido casi completo. Quienes trataron de reeditarlo en los comienzos del sonoro, postularon la necesidad de que el sonido no estuviera sincronizado con la imagen, como único medio de evitar que cada uno coartara la libertad del otro. **Wozzeck** acepta en parte esa solución, pero intenta, también, algo más audaz: usar el montaje audovisual, pero mantener, en ciertos casos, la sincronización de la imagen y el sonido, tratándolos como una unidad que debe someterse a las exigencias de la composición. En la explotación consciente de esta técnica se fundan los valores estilísticos del film, y es ella la que lo sitúa a la vanguardia, no a la retaguardia, del cine actual. En realidad, **Wozzeck** no ha podido tomar de los viejos films expresionistas un estilo concluso, ni tampoco un surtido completo de recursos, ya codificados y ordenados: su estilo sólo es concebible en el cine sonoro, y reconoce como su más directo antecedente al **Citizen Kane** de Orson Welles. De los clásicos mudos del expresionismo, **Wozzeck** ha tomado sólo el espíritu, la visión del mundo que cobra en ellos forma sensible, y ha procedido luego a recrearla en un medio diferente, dotado de un lenguaje distinto: el cine sonoro, tal como lo entienden sus realizadores más avanzados.

Si por su estilo, de una pureza excepcional, **Wozzeck** parece ser la tardía culminación de una tendencia, por la madurez de su lenguaje y el rigor de su construcción constituye, a la vez, un anticipo de lo que el cine sonoro puede llegar a ser algún día.

Julio L. Moreno.

Filmografía de Ealing Studios (viene de pág. 7)

A RUN FOR YOUR MONEY (Suerte loca, 1949). Director, Charles Frend. Productor asociado, Leslie Norman. Dirección artística, William Kellner. Libreto, Richard Hughes, Charles Frend, Leslie Norman, sobre asunto de Clifford Evans. Fotografía, Douglas Slocombe. Música, Ernest Irving. Con Donald Houston, Moira Lister, Alec Guinness, Meredith Edwards.

KIND HEARTS AND CORONETS (Los ocho sentenciados, 1949). Director, Robert Hamer. Productor asociado, Michael Relph. Libreto cinematográfico, Robert Hamer y John Dighton. Fotografía, Douglas Slocombe. Dirección artística, William Kellner. Música de Mozart, arreglada por Ernest Irving. Con Alec Guinness, Dennis Price, Valerie Hobson, Joan Greenwood.

WHISKY GALORE (Dicha para todos, 1949). Director, Alexander Mackendrick. Productor asociado, M. Danischewsky. Libreto de Compton Mackenzie y Angus McPhail, sobre asunto del primero. Fotografía, Gerald Gibbs. Música, Ernest Irving. Montaje, Joseph Sterling. Dirección artística, Jim Morahan. Con Basil Radford, Joan Greenwood, James Robertson Justice, Gordon Jackson, Wylie Watson.

THE BLUE LAMP (Londres 999, 1950). Director, Basil Dearden. Productor asociado, Michael Relph. Libreto, T. E. B. Clarke. Dirección artística, Jim Morahan. Fotografía, Gordon Dines. Con Jack Warner, Jimmy Hanley, Dirk Bogarde, Robert Flemyng.

THE LAVENDER HILL MOB (Su primer millón, 1950). Director, Charles Crichton. Productor asociado Michael Truman. Libreto, T. E. B. Clarke. Fotografía, Douglas Slocombe. Música, Ernest Irving. Con Alec Guinness, Stanley Holloway, Marjorie Fielding, Sidney James.

THE MAN IN THE WHITE SUIT (1950-51). Director, Alexander Mackendrick. Libreto, Roger Mac Dougall, John Dighton y Alexander Mackendrick. Fotografía, Douglas Slocombe. Música, Ernest Irving. Con Alec Guinness, Joan Greenwood, Cecil Parker.

SECRET PEOPLE (1951). Director, Thorold Dickinson. Productor, Sidney Cole. Libreto de Dickinson y Wolfgang Wilhelm. Dirección artística, William Kellner. Música, Roberto Gergard. Montaje(Peter Tanner. Con Valentina Cortese, Serge Reggiani, Charles Goldner, Audrey Hepburn.

MANDY (Murallas de silencio, 1952). Director, Alexander Mackendrick. Productor asociado, Leslie Norman. Libreto, Nigel Balchin, Jack Whittingham, sobre argumento de Hilda Lewis. Fotografía, Douglas Slocombe. Música, Ernest Irving. Con Phyllis Calvert, Jack Hawkins, Terence Morgan, Mandy Miller.

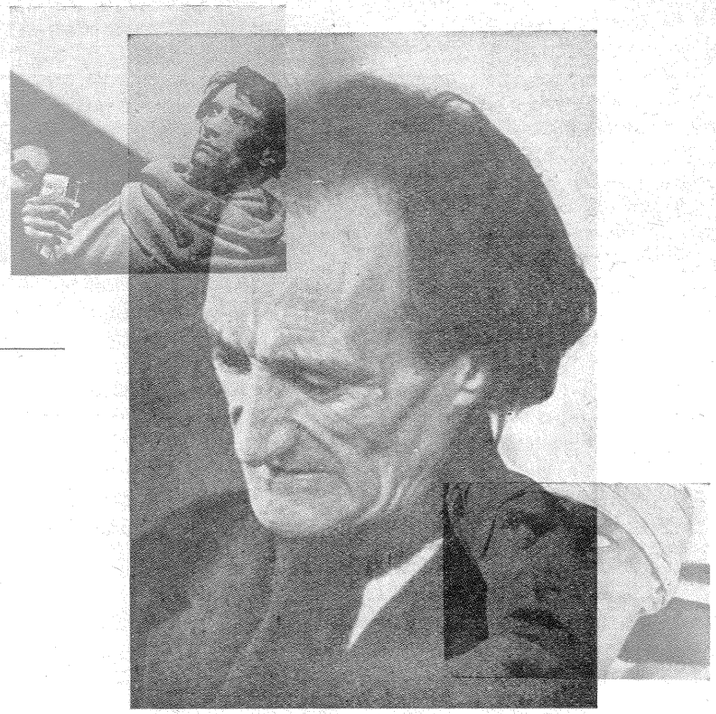
THE TITFIELD THUNDERBOLT (1952). Director, Charles Crichton. Productor asociado, Michael Truman. Libreto, T. E. B. Clarke. Fotografía (tecnicolor), Douglas Slocombe. Música, Ernest Irving. Con Stanley Holloway, George Relph, Naunton Wayne, John Gregson, Godfrey Tearle, Hugh Griffith, Gabrielle Brune.

THE CRUEL SEA (1952-53). Director, Charles Frend. Productor asociado, Leslie Norman. Libreto, Eric Ambler, sobre la novela de Nicholas Monsarrat. Fotografía, Gordon Dines. Música, Ernest Irving. Con Jack Hawkins, Donald Sinden, Denholm Elliot, Virginia Mc Kenna.

THE SQUARE RING (1953). Director, Basil Dearden. Productor asociado, Michael Relph. Libreto de Robert Westerby, sobre una obra teatral de Ralph W. Peterson. Con Robert Beatty, Kay Kendall, George Ross, Bill Owen.

notas y documentos

antonin artaud



Era la noche del estreno del film superrealista La coquille et le clergyman *en el Studio des Ursulines y apenas los primeros títulos ocuparon la pantalla, se inició en la sala un diálogo a gritos:*

—¿Quién realizó este film?
—La señora Germaine Dulac.
—¿Qué es la señora Germaine Dulac?
—Una vaca.

La información provocó un tumulto indescriptible. Armand Tallier, dueño del Studio, hizo encender las luces para descubrir que una de las voces pertenecía a Antonin Artaud "superrealista un poco loco y un poco maniático, autor del libreto del film, quien manifestaba así su descontento contra Mme. Dulac, a quien acusaba de haber deformado su "idea" (una idea loca)" *según LE CHARIVARI del 28 de febrero de 1928. Junto a Artaud* "aullaba" *Robert Desnos, autor del poema "L'étoile de mer" que filmaría Man Ray en 1929. Frente al pedido de explicaciones de Tallier* "contestaron con la palabra de Cambronne y otras porquerías" *y, con algunos superrealistas amigos, se trasladaron al hall y luego al bar donde desaparecieron hechos pedazos varios espejos, vidrios y botellas. A los cuarenta y cinco minutos de lucha, el grupo se alejó* "lanzando grititos raros, como... gulú... gulú...". *En un reportaje posterior al escándalo, Germaine Dulac insistió:* "el libreto era una locura"; *Artaud contestó:* "puede ser, pero ella lo transformó en una bufonada".

Desde el hospicio de Rodez, último de los cuatro que encerraron a Artaud desde 1937 hasta 1946, por preferir volverse loco "a traicionar una cierta idea superior del honor humano", *el recluso escribía* "que en este mundo... yo, que no lo he aceptado jamás, no puedo vivir sin estar enfermo (y me importa un bledo)" *ubicándose junto a* "los hambrientos... los parias... los envenenados François Villon, Charles Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval". *Esta compañía la había elegido él desde siempre al tomar su nombre de otro alucinado: ARThur RimbAUD. Un estudio de la obra y la personalidad de Artaud está aún por escribirse. Desde su muerte el 4 de marzo de 1948, a los 51 años de edad, viene haciéndose cada día más difícil explicar todo Artaud por su locura y, paralelamente, viene creciendo su fama y recordándose su contribución a la literatura, al teatro, al cine. En este último aspecto, interesa más su obra como teórico y como libretista que su trabajo como actor, ya que en sólo dos oportunidades, en* La passion de Jeanne d'Arc *de Dreyer (1928) y, en menor medida, en el* Napoleon *de Gance (1926), pudo actuar tal como él deseaba hacerlo.*

razón y emoción

En 1928 Artaud ya estaba de vuelta de la llamada "vanguardia" que propugnó el "cine puro o absoluto" y protestaba contra el otro cine, el dramático, porque se obstinaba (decía) en traducir, en imágenes más o menos felices, situaciones psicológicas que estarían en su lugar en el teatro o en las páginas de un libro, pero no sobre la pantalla que, no siendo sino el reflejo de un mundo, bebe en otro lado su materia y su sentido. Todo lo que Artaud vió bajo el color de cine abstracto, le parece lejos de responder a una de las exigencias esenciales del cine: una vibración afectiva de orden nervioso, que se encuentra en el origen de toda emoción, y que significa el reconocimiento, por los sentidos, de algo corporal que recuerda siempre estados conocidos, revestidos de una de las múltiples formas de la naturaleza. Las líneas geométricas de aquellos films no tienen un valor de significación en sí mismas, no manifiestan un objeto que el ojo de la pantalla pueda reconocer y catalogar. El cine puro sería entonces aquél que restituyera cierto número de formas naturales reales o soñadas, con un movimiento y un ritmo específicos de este arte. Por otro lado, escribía Artaud en 1933, el cine dramático elimina "el azar, es decir, lo imprevisto, es decir, la poesía", *pues quiere que hasta el detalle mínimo provenga de una elección absolutamente consciente, es-*

libreto de

la coquille et le clergyman

El objetivo descubre a un hombre vestido de negro ocupado en dosificar un líquido en vasos de diferente altura y grosor. Para transvasar se sirve de una especie de caracola de ostra y rompe los vasos después de haberse servido de ellos. El amontonamiento de botellitas que se encuentra a su alrededor es increíble. En un momento dado se ve abrir una puerta y aparece un oficial de aire bondadoso, beato, hinchado, y sobrecargado de condecoraciones. Arrastra tras él un sable enorme. Está allí como una especie de araña, ya en los rincones, ya en el techo. A cada nueva botellita rota corresponde un salto del oficial. Mas he aquí que el oficial está tras la espalda del hombre vestido de negro. Le toma de las manos la caracola. El hombre se deja hacer con un asombro singular. El oficial da algunas vueltas en la sala con la caracola luego de golpe sacando su espada de la vaina, rompe la caracola con un gigantesco espadazo. La sala entera tiembla. Las lámparas vacilan y sobre cada una de las imágenes de temblor se ve reverberar la punta de un sable. El oficial sale con pasos pesados y el hombre vestido de negro, cuyo aspecto es muy próximo al de un clergyman, sale tras él en cuatro patas. (Al nivel del pavimento de una calle se ve pasar al clergyman en cuatro patas. Ante la pantalla se desplazan ángulos de calles. De pronto aparece una calesa tirada por cuatro caballos. En esta calesa, el oficial de antes con una muy hermosa mujer de cabellos blancos. Escondido en el ángulo de

tablecida en vista de un resultado localizado y seguro. Si en el cine dramático hay poesía, ésta será entonces de orden intelectual, y no se apoyará sino sobre la resonancia de los objetos en cuanto entran a formar parte de la imagen. Toda la emoción de estos films reposa en lo intelectual: las situaciones, las imágenes giran alrededor de un "sentido" claro. Todavía, agrega, se busca un film cuyo drama surja de "golpes visuales". Se trataría entonces de encontrar, en el lenguaje de las imágenes, un plano donde toda traducción fuera inútil, y donde la acción actuara casi intuitivamente sobre el cerebro. Esta idea de Artaud, trabaja sobre la teoría de los reflejos condicionados, al igual que el "montaje de atracción" de Eisenstein (tomado a su vez de Meyerhold). La diferencia esencial en la aplicación de ambas teorías radica en que Artaud suma, a la atracción visual, los procedimientos superrealistas de escritura automática.

Una forma particular del cine dramático, para Artaud, es el documental. En él, una parte preponderante es dejada a la máquina y al desarrollo espontáneo y directo de los aspectos de la realidad. En el documental, juega libremente una poesía de cosas tomadas en su aspecto más inocente, del lado que adhieren al exterior, a lo real.

Desde el punto de vista positivo, las teorías de Artaud pueden resumirse así. El objetivo crea un mundo y puede, algunas veces, colocándose en lugar del ojo humano, filtrar ese mundo, y por ese trabajo de eliminación retener sólo lo mejor. El objetivo clasifica y digiere la vida, propone a la sensibilidad, al alma, una alimentación inmediatamente asimilable. Pero esta realidad es fragmentaria y obedece, por una parte, a las leyes internas de la cámara y, por otra parte, a una voluntad humana particular. Ambas partes son arbitrarias pero imponen a los objetos un orden que el ojo reconoce como válido, pues responde a ciertos hábitos del espíritu. Pero nada garantiza, en cambio, que ese orden sea el mejor. Para Artaud, la cuestión es saber si ese orden continuaría siendo válido en caso de que el cine quisiera llevar más adelante la experiencia, y nos propusiera no sólo ciertos ritmos de la vida habitual, tales como el ojo y el oído los reconocen, sino las coincidencias obscuras que se disimulan bajo las cosas, o las imágenes que bullen en los bajos fondos del espíritu.

La virtud más característica del cine es, según Artaud, el efecto de azar que puede proporcionar, es decir, una especie de misteriosa fatalidad. En esta fatalidad encuentra una vibración orgánica, y tiene especial cuidado en aclarar que nada tiene que ver esa emoción con la de algunos estetas de lo obscuro y lo inexpresable, agradados por principio ante "la cabalgata abrupta e inesperada de imágenes que friccionan alegremente sus nervios". *Artaud no habla del ritmo impuesto a las apariciones reales, sino de la vida pasando con un ritmo propio: lo humorístico en el cine nace, en parte, de la regularidad de un ritmo de fondo sobre el cual, en los films cómicos, se bordan todas las fantasías de un movimiento más o menos caprichoso y vehemente. El encuentra realizado este ideal en los films menos humanos de Chaplin, en algunas secuencias de los films de los hermanos Marx.*

una calle, el clergyman ve pasar la calesa, la sigue corriendo a todo correr. La calesa llega ante una iglesia. El oficial y la mujer descienden de ella, entran en la iglesia, se dirigen hacia un confesonario. Entran los dos en el confesonario. Pero en ese instante el clergyman salta, se arroja sobre el oficial. La cara del oficial se agrieta, brota, se abre; el clergyman no tiene más un oficial entre sus brazos sino un sacerdote. Parece que la mujer de cabellos blancos también ve al sacerdote, pero en otra postura, y se verá en una sucesión de primeros planos la cabeza del sacerdote dulzarrona, acogedora cuando aparece ante los ojos de la mujer, y ruda, amarga, terrible cuando considera al clergyman. La noche cae con una brusquedad asombrosa. El clergyman levanta al sacerdote a fuerza de brazos y lo balancea; y alrededor de él la atmósfera se vuelve absoluta. El clergyman se encuentra en lo alto de una montaña; en sobreimpresión a sus pies, entrecruzamiento de ríos y llanuras. El sacerdote deja los brazos del clergyman como una bala de cañón, como un tapón que explota y cae vertiginosamente en el espacio.

La mujer y el clergyman oran en el confesonario. La cabeza del clergyman se balancea como una hoja y de golpe parece que algo se pone a hablar en él. Se remanga y dulcemente, irónicamente pega tres golpecitos, sobre las paredes del confesonario. La mujer se levanta. Entonces el clergyman golpea con el puño y abre la puerta como un exaltado. La mujer está ante él y lo mira. Se tira sobre ella y le arranca el corpiño como si quisiera lacerarle los pechos. Pero sus pechos están reemplazados por una caparazón de ostra. Le arranca esta caparazón y la blande en el aire donde reverbera. La sacude frenéticamente en el aire y la escena cambia y muestra una sala de baile. Entran parejas; unas misteriosamente y en puntas de pie, otras extremadamente atareadas. Los lampadarios parecen seguir los movimientos de las parejas. Todas las mujeres están escasamente vestidas, ostentan las piernas, lucen los pechos, y tienen cortado el cabello.

Una pareja real hace su entrada; el oficial y la mujer de antes. Se ubican en un estrado. Las parejas se abrazan animosamente. En un rincón, un hombre solo, en medio de un gran espacio vacío. Tiene en la mano la caparazón de una ostra cuya vista lo absorbe extrañamente. Poco a poco, se reconoce en él al clergyman. Pero, derribando todo a su paso, he aquí ese mismo clergyman que entra, teniendo en la mano la coraza con la que jugaba antes tan frenéticamente. Levanta la coraza en el aire como si quisiera abofetear con ella a una pareja. Pero en ese instante todas las parejas se inmovilizan, la mujer de los cabellos blancos y el oficial se esfuman en el aire y esta misma mujer reaparece en el otro lado de la sala en el arco de una puerta que acaba de abrirse.

Esta aparición parece aterrorizar al clergyman. Deja caer la coraza que despide al romperse una llama gigantesca.) Después, como si fuera tomado por un sentimiento de pudor imprevisto, hace el gesto de juntar sus ropas sobre él. Pero a medida que toma los faldones de su hábito para cubrirse los muslos se diría que esos faldones se alargan, y forman un inmenso camino en la noche. El clergyman y la mujer corren desesperadamente en la noche.

Esta carrera está cortada por apariciones sucesivas de la mujer en actitudes diversas: ya con una mejilla inflada, enorme, ya sacando una lengua que llega hasta el infinito y a la cual el clergyman se prende como a una cuerda. Ya con el pecho horriblemente hinchado.

Al final de la carrera, se ve al clergyman desembocando en un corredor y la mujer tras él nadando en una especie de cielo.

De pronto, una gran puerta, cargada de hierro. La puerta se abre ante un empujón invisible y se ve al clergyman marchando a reculones y llamando a alguien que no viene. Entra en una gran habitación. En esta habitación está una inmensa bola de vidrio. Se aproxima a ella a reculones, llamando siempre a la persona invisible con el dedo.

Se siente que la persona está cerca de él. Sus manos suben en el aire como si apretaran un cuerpo de mujer. Después, cuando está seguro de tener esta sombra, esta especie de doble que no se ve, se arroja sobre ella, la estrangula con expresiones de un sadismo inaudito. Y se siente que introduce la cabeza cortada en un tarro.

Se lo vuelve a encontrar en los corredores, con aire desenvuelto y dando vueltas entre las manos a una gran llave. Toma un corredor; al extremo de ese corredor hay una puerta, abre la puerta con la llave. Después de esta puerta, otro corredor; al extremo de este corredor está una pareja en la que él vuelve a encontrar otra vez la misma mujer con el oficial cargado de condecoraciones.

la caracola, el clergyman y otros libretos

Artaud escribía en 1927: "El surrealismo no ha sido jamás para mí sino un nuevo tipo de magia. La imaginación, el sueño, toda esta inmensa liberación del inconsciente que tiene por fin hacer aflorar a la superficie del alma aquello que acostumbra ocultar, debe necesariamente introducir profundas transformaciones en el orden de las apariencias, en el valor de significación y en el simbolismo de lo creado". *Todo lo concreto cambiará entonces de vestimenta, de exterior, y no se aplicará más a los mismos gestos mentales: lo de más allá rechaza la realidad. Partiendo de estas ideas, Artaud redactó varios libretos cinematográficos. Sólo uno fué filmado, y se conservan otros cuatro.*

La intención de los cinco libretos conocidos es realizar ese cine visual donde la psicología aparece devorada por la acción. No es que el cine debiera prescindir totalmente de la psicología: ésta debía tener una forma más viva y activa, y sin "esas relaciones que ensayan hacer aparecer los móviles de nuestros actos en una luz absolutamente estúpida". *Artaud preconizaba una psicología cinematográfica original y profundamente bárbara, ilógica, irracional.* La coquille et le clergyman *no es un sueño (como dijo Germaine Dulac en sus títulos) y no se debe excusar su aparente incoherencia con esa fácil escapatoria. (Los sueños tienen su lógica desde Freud acá.) El libreto persigue* "la sombría verdad del espíritu", *en imágenes producto de sí mismas, que no hallan su sentido en la situación que desarrollan o de donde provienen, sino en una especie de necesidad interior, poderosa, que las proyecta en la luz de una evidencia sin otro recurso. Las imágenes, quiere Artaud, nacen, se deducen unas de otras en cuanto imágenes, imponiendo una síntesis objetiva más penetrante que cualquier abstracción, creando un mundo que no pide nada a nadie. Del film debía nacer un lenguaje inorgánico que emocionara por ósmosis, sin ninguna transposición en palabras. El film deseaba ser una agitación de objetos, de formas, de expresiones, lo que no se traduce sino en las convulsiones y sobresaltos de una realidad que parece destruirse a sí misma.*

Fué La coquille et le clergyman *el primer film de imágenes subjetivas, desprovisto de humorismo, que haya sido escrito y realizado. Los films intentados anteriormente en ese plano de ruptura con la lógica encontraban en el humorismo una clara explicación y hasta una razón de ser. Quizás sea* Entr'acte *(René Clair, 1924) el ejemplo más evidente. Debe notarse que Artaud critica no el humorismo en sí (puede deducirse de sus ideas una posición totalmente contraria a esa negativa) sino la calidad premeditada de ese humorismo, su elección racional. En efecto, la mecánica de esos films es la mecánica de la risa: el humorismo es en ellos el elemento común por el cual el espíritu nos* explica *sus secretos.* La coquille et le clergyman *no es un sueño para su autor, ni cuenta con la risa. Sus elementos son de otro orden: crueldad, erotismo, gusto por la sangre, búsqueda de la violencia, obsesión*

de lo horrible, disolución de los valores sociales, exhibicionismo, sadismo, contenido explosivo que el rebelde Artaud servirá a esa señora tan normal que debió ser Germaine Dulac, aficionada a Chopin y Liszt.

Aparte de este libreto, Artaud escribió poco después "La révolte du boucher" (La rebelión del carnicero) que trabaja con los mismos elementos pero en el que se utiliza el sonido. Lo admirable es que Artaud, en el prólogo del guión, habla de sonido en contrapunto con la imagen, es decir, no como una consecuencia física de la acción, sino "en el espacio", *como un objeto más. Lo sigue "Dix-huit secondes" (Dieciocho segundos), tentativa de destrucción del tiempo real sustituído por el tiempo que la acción dura en el cerebro del protagonista que la piensa, y "Les 32", libreto basado en la historia real de un vampiro que había enterrado 32 mujeres en 32 cajones. Ruttmann rechazó su realización. Anterior a estas obras, de 1925, es un libreto sin título en el que Artaud no prescindía del humorismo y cubría con alusiones herméticas una complicadísima sátira a hombres e ideologías de entonces. El principio puede dar idea de su ingenio y de su tendencia:* "En los confines de Mongolia, dos países se encuentran en perpetuo estado de guerra. Las naciones llamadas civilizadas deciden enviarles un poema superrealista, pensando que les traerá la calma. Pero el poema enciende la mecha y la guerra se generaliza".

Entre los libretos perdidos y entre aquellos que no se sabe si llegó a redactar (pero de los que alguna vez habló) hay adaptaciones de autores muy similares: Monk Lewis, Barbey d'Aurevilly, R. L. Stevenson. También se refirió Artaud a un libreto sobre la hechicería y las ciencias ocultas, que nunca se llegó a conocer.

G. B. P.

La información para esta nota proviene de escritos de Artaud aparecidos en K' Revue de la poésie, Nº 1-2, París, junio 1948, L'âge du cinéma, Nº 2, París, mayo 1951 y en el libro de Maurice Nadeau Documents surréalistes, París, Aux Editions du Seuil, 1948. Se utilizó asimismo el capítulo sobre Artaud del libro de Ado Kyrou Le surréalisme au cinéma, París, Editions Arcanes, 1953.

la coquille et le clergyman

Comienza una persecución. Pero, unos puños estremecen una puerta por todos lados. El clergyman se encuentra en la cabina de un navío. Se levanta de su cucheta, sale sobre el puente del navío. El oficial está allí, cargado de cadenas. Entonces el clergyman parece recogerse y orar, pero cuando vuelve a levantar la cabeza, a la altura de sus ojos, dos bocas que se juntan le revelan, al costado del oficial, la presencia de una mujer que antes no estaba allí. El cuerpo de la mujer reposa horizontalmente en el aire.

Entonces un paroxismo lo sacude. Parece que los dedos de cada una de sus dos manos busca un pescuezo. Pero, entre los dedos de sus manos, cielos, paisajes fosforescentes, y él todo blanco y con la apariencia de un fantasma pasa con su navío bajo bóvedas de estalactitas.

El navío visto de muy lejos en un mar de plata.

Y se ve en primer plano la cabeza del clergyman acostado y respirando.

Del fondo de su boca entreabierta, de entre sus pestañas se desprenden como humaredas resplandecientes que se juntan en un ángulo de la pantalla, formando como un decorado de ciudad, o paisajes extremadamente luminosos. La cabeza termina por desaparecer completamente, y casas, paisajes, ciudades se persiguen, anudándose y desanudándose, formando en una suerte de firmamento inaudito, celestes lagunas, grutas de estalactitas incandescentes y bajo esas grutas, entre esas nubes, en medio de esas lagunas se ve la silueta del navío que pasa y repasa negro sobre el fondo blanco de ciudades, blanco sobre esos decorados de visiones que viran repentinamente al negro.

Pero, por todas partes, se abren puertas y ventanas. La luz entra a raudales en la habitación. ¿Qué habitación? La habitación de la bola de cristal. Sirvientas, amas, invaden la pieza con escobas y baldes, precipitándose a las ventanas. Por todas partes, se frota con intensidad, frenesí, pasión. Una especie de gobernanta rígida, íntegramente vestida de negro, entra con una biblia en la mano y se va a instalar en una ventana. Cuando se puede distinguir su rostro se ve que es otra vez la misma hermosa mujer. En un camino de fuera se ve un sacerdote que se apresura y, más lejos, una joven en vestido de jardín con una raqueta de tennis. Juega con un joven desconocido.

El sacerdote penetra en la casa. Aparecen criados por todas partes y terminan por hacer una fila imponente. Pero, por necesidades de limpieza, se ven obligados a desplazar la bola de vidrio, que no es otra cosa que una especie de vaso lleno de agua. Pasa de mano en mano. Y, por momentos, parece que en el vaso se ve mover una cabeza. La gobernanta hace llamar a los jóvenes que están en el jardín; el sacerdote está allí. Y en ellos se vuelve a encontrar todavía la mujer y el clergyman. Parece que se los va a casar. Pero en ese momento se ve, en todos los rincones de la pantalla, amontonarse, aparecer las visiones que pasan en el cerebro del clergyman dormido. La pantalla es cortada en dos por la aparición de un inmenso navío. El navío desaparece, pero de una escalera que parece subir hasta el cielo desciende el clergyman sin cabeza y llevando en la mano un paquete envuelto en papel. Llegado a la sala donde todo el mundo está reunido, desenvuelve el papel y saca de él la bola de vidrio. La atención de todo el mundo llega al colmo. Entonces se agacha y rompe la bola de vidrio: de ella sale una cabeza que no es otra que su cabeza.

Esta cabeza hace una mueca horrible.

La tiene en la mano como un sombrero. La cabeza reposa sobre una caracola de ostra. A medida que aproxima la caracola a sus labios, la cabeza se funde y se transforma en una especie de líquido negruzco que él bebe cerrando los ojos.

Antonin Artaud.

filmografía de ARTAUD

1919—**Mater Dolorosa.** Dirección, Abel Gance. Aparece como simple figurante.

1922—**Fait Divers.** Dirección, Claude Autant Lara. Interpreta tres papeles diferentes.

1924—**Sourcouf.** Dirección, Luitz Morat. Vuelve a la figuración.

1926—**Le Juif Errant.** Dirección, Luitz Morat. Interpreta a Gringalet, **"tipo de pilluelo parisién, que marcha a la baqueta hasta que un día se rebela".**
Napoleón. Dirección, Abel Gance. Interpreta a Marat, **"especie de enano, hombre amarillo que sentado parece deforme; de cabeza echada para atrás, ojos sanguinolentos, placas lívidas sobre el rostro, pañuelo anudado en sus cabellos grasientos y lacios; sin frente, boca enorme y terrible".**

1927—**La Coquille et le Clergyman.** Dirección, Germaine Dulac. Libreto de Artaud.

1928—**Graziella.** Dirección, Marcel Vandal. Interpreta un papel protagónico.
La passion de Jeanne d'Arc. Dirección, Carl Theodore Dreyer. Interpreta al monje Krassien, **"santo no menos efervescente** (que Marat) **lleno de paroxismos y perpetuamente fuera de sí, pero calmo".**

1929—**L'Argent.** Dirección, Marcel L'Herbier. Interpreta el secretario Mahaut.

1930—**Tarakanova.** Dirección, Raymond Bernard. Desempeña un papel episódico, el de un bohemio enamorado.
Verdun, Vision d'Histoire. Dirección, Léon Poirier. Aparece como "un intelectual".
L'Opéra de Quat-Sous. Dirección, G. W. Pabst. Interpreta un mendigo.

1931—**Faubourg Montmartre.** Dirección, Raymond Bernard. En éste y en los films que siguen, Artaud vuelve a la figuración.
La Femme d'une Nuit. Dirección, Marcel L'Herbier.

1932—**Coups de Feu à l'Aube.** Dirección, Serge de Poligny.

1933—**Mater Dolorosa.** Dirección, Abel Gance. Versión sonora. Entre 1930 y 1933, Artaud figuró también en versiones francesas de films alemanes rodados en Berlín.

1935—**Lucrèce Borgia.** Dirección, Abel Gance. Interpreta al monje Savonarola.

Nota: Esta traducción de Gastón Blanco Pongibove, se basa en el texto francés publicado por K, Revue de la Poésie, Nº 1-2, París, junio 1948, págs. 36 a 41, en el que, a su vez, se reprodujo la versión original aparecida en la Nouvelle Revue Française, **Nº 170, París, noviembre 1927; en este mismo año la NRF publicó el libreto como separata de la revista. Se ha puesto entre paréntesis el pasaje del libreto que corresponde al fragmento conservado del film, tal como pudo ser apreciado en oportunidad de su exhibición en Montevideo por Cine Universitario en el Ciclo 1952. Esta traducción pretende ser fiel al original, que ha seguido respetando alguna incoherencia, alguna obscuridad. Se ha preferido no traducir** clergyman **(clérigo), en inglés en el original.**

LA XIV MUESTRA INTERNACIONAL DE ARTE Cinematográfico, tuvo lugar en Venecia entre el 20 de agosto y el 4 de setiembre últimos. Al margen de la muestra principal, de largo metraje, incluyó la IV Muestra Internacional del Film Documental y del Corto Metraje, el V Festival Internacional del Film para Niños, una Muestra del Film Etnográfico, organizado por el "Musée de l'Homme" de París, y una Muestra Retrospectiva del Cine Francés.

Otras manifestaciones complementarias han comprendido un Congreso de la Crítica Cinematográfica Mundial y varias exhibiciones experimentales en Cinemascope.

el fallo

Fallo del Jurado (integrado por Eugenio Montale, Gaetano Carancini, Sandro De Feo, Nino Ghelli, Gian Caspare Napolitano, Luigi Rognoni y Antonio Petrucci):

Examinados los films en concurso, el Jurado, aunque reconociendo el notable nivel medio de las obras presentadas, ha debido señalar, con vivo pesar, que ninguna de ellas se imponía con valor absoluto, destacándose de las otras. Por tanto, ha pedido y obtenido del presidente de la Bienal, de acuerdo al artículo 20 del reglamento, ser autorizado a no conferir el Primer Gran Premio absoluto, León de Oro de San Marcos, y agregar, en consideración a la ya destacada dignidad del nivel medio, otros premios a aquellos previstos.

Ha resuelto entonces asignar los siguientes LEONES DE PLATA: a *Kenji Mizoguchi*, director de *Ugetsu Monogatari*, por la evocación poética de un mundo real y fabuloso, que alcanza con un estilo que revela, a través del equilibrio de los elementos expresivos del relato, un perfecto contrapunto de imágenes y sonido;

a *Federico Fellini*, autor del film de coproducción ítalo-francesa *I vitelloni*, por el feliz descubrimiento de un ambiente de la provincia italiana, expresado en un lenguaje que revela una nueva personalidad de realizador;

a *Ray Ashley, Morris Engel, Ruth Orkin*, autores de *Little Fugitive*, por la pureza del relato en el cual están resueltos con una delicada intuición psicológica del mundo infantil los elementos de una crónica cotidiana;

a *John Huston*, director de *Moulin Rouge*, por la nobleza del intento y el calor que ha infundido a la biografía de Toulouse-Lautrec los estímulos de su arte en un espectáculo de un raro esplendor cromático;

a *Marcel Carné*, director del film de coproducción franco-italiana *Thérese Raquin*, que trayendo inspiración de un personaje y de una narrativa realista del siglo XIX, ha expresado valientemente los equivalentes actuales, en un análisis de los sentimientos que revela la típica ambigüedad del alma moderna;

a *Alexander Ptushko*, director de *Sadko*, por la riqueza y la fantasía de un espectáculo que coordina en un ritmo feliz, elementos tradicionales de la fábula popular rusa, de la ópera y del ballet.

films presentados

ARGENTINA

La pasión desnuda, de Luis César Amadori. Con María Félix, Carlos Thompson.

BRASIL

Sinha Moça, de Tom Payne. Con Anselmo Duarte, Eliane Lage.

CHECOESLOVAQUIA

El secreto de la sangre, de Martin Fric. Fotografía, Jan Stallich. Con Vladimir Raz, Jirina Petrovicka.

Viejas leyendas checas, de Jiri Trnka (marionetas).

FRANCIA

Le Bon Dieu sans Confession, de Claude Autant-Lara, sobre la novela de Paul Vialar "M. Dupont est mort". Con Danielle Darrieux, Henri Vilbert, Claude Laydu, Grégoire Aslan.

Thérese Raquin, de Marcel Carné. Libreto de Carné y Charles Spaak, sobre la novela de Zola. Con Simone Signoret, Raf Vallone, Sylvie, Roland Lesaffre.

Les orgueilleux, de Yves Allegret. Libreto de Jean Clouzot y Jean Aurenche, según "Thyphus", de J. P. Sartre. Con Michéle Morgan, Gérard Philipe, Carlos López Moctezuma.

ALEMANIA

Die grosse Versuchung, de Rolf Hansen. Con Dieter Borsche, Ruth Leuwerik.

Vergiss die Liebe nicht, de Paul Verhoeven. Con Luise Ulrich, Paul Dahlke.

JAPÓN

Ugetsu Monogatari, de Kenji Mizoguchi, sobre argumento de Akinari Uyeda. Con Machi-Ko Kio.

The Saga of Anatahan, de Josef von Sternberg. Con A. Negishi, T. Suganuma.

GRAN BRETAÑA

Moulin Rouge, de John Huston. Con José Ferrer, Colette Marchand, Suzanne Flon, Zsa Zsa Gabor.

INDIA

Jhansi Ki Rani, de Rusi K. Banker.

ITALIA
I vitelloni, de Federico Fellini. Con Alberto Sordi, Franco Interlenghi, Leonora Ruffo.
Anni facili, de Luigi Zampa. Con Nino Taranto, Giovanni Grasso.
I Napoletani a Milano, de Eduardo De Filippo. Libreto, De Filippo, Age, Scarpelli. Con Eduardo De Filippo, Anna Maria Ferrero, Frank Lattimore.

YUGOESLAVIA
Jara Gospoda, de Bojan Stupica.

POLONIA
La jeunesse de Chopin, de Alexander Ford.

ESPAÑA
La guerra de Dios, de Rafael Gil. Con Claude Laydu, Francisco Rabal.

SUECIA
Kvinnors Vantan (Mujeres que esperan), de Ingmar Bergman. Con Maj Britt Nilsson, Eva Dahlbeck, Anita Björk.

HUNGRÍA
El mar surge, de Kalman Nadaski.

U.R.S.S.
Sadko, de Alexandre Ptushko.
Rimski Korsakov, de Grigori Rocharl.
El regreso de Vassili Bortnikov, de Vsevolod Pudovkin.

venecia 1953

Ha asignado también, los siguientes LEONES DE BRONCE:

a *Rafael Gil,* director de *La guerra de Dios,* que describiendo fielmente la vida de una villa de mineros, indaga, en el cuadro de los conflictos dramáticos, el caso de conciencia de un joven sacerdote;

a *Samuel Fuller,* director de *Pickup on South Street,* por el ritmo narrativo y la habilidad técnica que infunde a una obra de género policial, una notable tensión emotiva, enriqueciéndola de vivas observaciones ambientales y humanas;

a *Yves Allegret,* director del film de coproducción franco-mejicana *Les Orgueilleux,* que a través de la penetrante definición de un país tropical ha sabido representar el influjo del ambiente sobre el hundimiento moral de los protagonistas;

a *Tom Payne,* director de *Sinha Moça,* por una obra que confirma el notable progreso alcanzado por la naciente cinematografía brasileña.

El Jurado ha atribuído, además, los premios VOLPI para la interpretación, respectivamente, a *Lilli Palmer,* por *The Fourposter,* y a *Henri Vilbert,* por *Le Bon Dieu sans confession.*

U.S.A.
The Little Fugitive, de Roy Ashley, Morris Engel, Ruth Orkin.
The Fourposter (Lecho nupcial), de Irving Reis. Con Rex Harrison, Lilli Palmer. Producción Stanley Kramer.
Roman Holiday, de William Wyler. Con Gregory Peck, Audrey Hepburn, Eddie Albert.
Pickup on South Street, de Samuel Fuller. Con Richard Widmark, Jean Peters, Thelma Ritter.
The Bad and the Beautiful (Cautivos del mal), de Vincente Minnelli. Con Lana Turner, Kirk Douglas, Walter Pidgeon.

el cine en el mundo

italia

ROBERTO ROSSELLINI ha terminado un episodio de **Amori di mezzo secolo;** el "sketch", ambientado en Nápoles durante la última guerra, está interpretado por Antonella Lualdi y el joven actor Franco Pastorino. Forma parte de un film en seis episodios cuya realización reúne a Pietro Germi, Federico Fellini, Domenico Paolella, Mario Soldati y Mario Chiari (escenógrafo que debuta como director). Es esta la primera vez que Rossellini no dirige a Ingrid Bergman desde que se casaron; la actriz sueca quizás aparezca durante la temporada 1953-54 en un espectáculo teatral en la Scala de Milán.

VITTORIO DE SICA, a propósito de quien ya no se espera **Miracle in the Rain,** que debería haber hecho en EE. UU., dirigirá al volver de la Argentina **L'oro di Napoli,** adaptación del libro de Giuseppe Marotta con libreto de éste y Cesare Zavattini. Luego de **Stazioni Termini,** de Sica ha desarrollado una intensa actividad como actor, desde **Madame de...,** dirigida por Ophüls, hasta **Villa Borghese,** de Mario Comencini.

CESARE ZAVATTINI, por su lado, después de organizar una encuesta cinematográfica titulada **Amore in città,** realizada por directores jóvenes, y

continúa en la pág. 32

estrenos

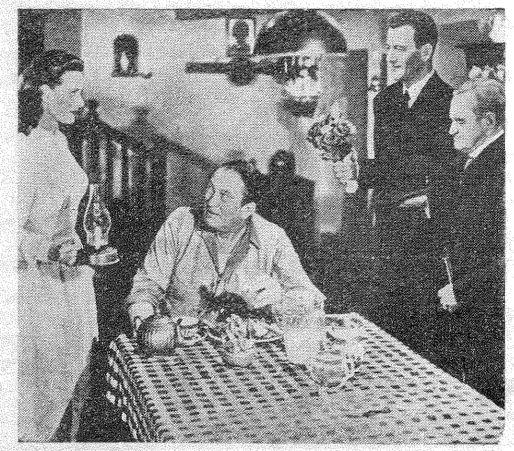
the quiet man

de John Ford

EN LA MADUREZ DE SU CARRERA, Y tras un centenar de títulos entre los que se cuentan algunos dignos de una antología del cine, John Ford ha querido hacer un film que le sea propio y característico, que no parezca la labor creada por un equipo de productores, argumentistas y fotógrafos entre los que el director sea una pieza más; hace muchos años que Ford quería filmar este tema, y no es difícil ver hasta qué punto lo sentía como propio. En circunstancias semejantes de resumen y culminación, otros realizadores han querido condensar en un solo film la ideología o la filosofía de sus carreras: Chaplin procura un mensaje de esperanza en la juventud **(Limelight),** René Clair vindica el mundo de los sueños contra el mundo real **(Belles de nuit),** Jean Renoir compara veteranamente la vida humana con los ríos, que vencen los pequeños inconvenientes de su curso. Los mensajes son más escasos en la carrera de Ford, y no cabe atribuirle ciertamente la ocasional filosofía de los novelistas Steinbeck o Caldwell, o del libretista Dudley Nichols; lo que Ford rescata de su carrera es un mundo masculino y directo, donde las diferencias se resuelven cordialmente a golpes, con intervalos para un trago o una canción. El tema de **The Quiet Man** es, dijo, la primera historia de amor que ha intentado, **"una madura historia de amor"**, pero la madurez no es allí complejidad psicológica ni menos sofisticación, dos conceptos ajenos a su ejecutoria. La mujer aparece, desde luego, como una figura poética, entrevista en un paisaje idílico, pero a los pocos minutos es también un carácter firme y práctico, un pilar de una sociedad estable en la que importa el orden, la comodidad doméstica, el bienestar económico, los muebles y el dinero de la dote. Es significativo que el personaje (Maureen O'Hara) sepa ubicar su propio lugar en el conjunto, exija lo que le corresponde, utilice sus propias y muy personales armas para lograrlo, y deje que los hombres resuelvan lo que a ellos les compete; cuando el hermano y el marido derivan finalmente a la pelea que ella ha promovido **("pobres tontos"**, apuntó alguien), la mujer se desinteresa como espectadora, considera cumplida su misión, y vuelve a su casa a preparar la cena. Este mundo primario, aludido de pronto por la imagen cavernícola de John Wayne cuando arrastra a su dama por el campo, es el más frecuente mundo de John Ford, y los matices de humor, ternura, melancolía y hasta rebelión social que asoman continuamente en sus films sólo complementan la autenticidad de sus retratos humanos, sin usurpar la inmediatez de los claros conflictos

que casi siempre ha narrado; el realizador atiende a la conducta más que a la psicología. Resulta significativo que los ambientes de Ford aparezcan alejados, en tiempo o espacio, del común espectador ciudadano; si prefiere el pueblito del Oeste americano, o el Ejército, la Marina, la región minera de Gales, o la isla del Pacífico, es justamente porque intenta pintar un mundo completo en sí mismo, donde sencillas relaciones de familia, de amistad o de jerarquía, expuestas desde un principio, pueden sustituír a la más compleja relación de la vida en la ciudad. No es por azar que, puesto en los últimos años a producir para su propia compañía, en operaciones declaradamente comerciales, Ford haya vuelto a anécdotas del Oeste, con un fortín militar amenazado por indios; ésos fueron los temas del comienzo de su carrera, y cierta vocación tradicionalista, popular y conservadora le lleva a reiterarlos, con una inclinación similar a la que preside su elección de canciones y melodías típicas de cada ambiente para nutrir la banda sonora de casi todos sus films.

Irlanda ha integrado también esa vocación, y su retrato por John Ford ha superado casi siempre el recuerdo patriotero que de un irlandés cabía esperar: a veces despunta el sarcasmo o el ataque hacia el inglés rival, pero la evocación suele ser la de un poeta que se siente vinculado al paisaje, y que pinta a sus compatriotas como una mezcla de pelea, ternura y cierto viril humor. Como plan y como realización **The Quiet Man** es un fruto de ese amor a la tierra nativa, no sólo porque Ford haya llevado a sus mejores amigos hasta la filmación en Irlanda, a cuyos prados y colinas presta la mejor atención de sus cámaras, sino porque el tema mismo incorpora en forma principal el espíritu que algunos irlandeses (dramaturgos o cineastas) atribuyen a sus nacionales. El tema del film depende de la discusión, la rebeldía y el cumplimiento de una tradición popular, que requiere para cada novia el pleno consentimiento de su hermano; en las cercanías del tema, están el casamentero reconocido como funcionario oficial, y el sacerdote católico llevado, como en casi todos los pueblos chicos, al rango de autoridad. Pero más que en estos datos, o en otros que el público irlandés sabrá juzgar, la dedicación de Ford por su ambiente está muy nítida en su atención a los tipos populares, a las canciones en la taberna, al diálogo menor e incidental con que hace entrar en escena a personajes secundarios, aun a costa de la ilación, la coherencia o la necesidad de su tema. La pelea final entre los dos colosos Wayne y Mc Laglen ilustra para el espectador la derivación lógica y pronosticada de una rivalidad que se apunta desde el principio del film; para el realizador es, además, un pretexto útil que emplear en la descripción de sitios y gentes, de cuyo pintoresquismo se hace especial cultivo. Casi dos actos lleva esa pelea, y durante ella se producen algunos de los golpes importantes de la historia del cine, mientras los rivales rebotan sobre campos, arroyos, montones de heno; junto a ellos, hay una multitud que cruza apuestas, pelea por ellas, vocifera entusiasmos y transporta grandes tinas de agua para refrescar a los luchadores. Esta orgía final, terminada con la alegría para unos y para otros, como si se tratara de una satisfacción física cumplida tras larga demora, supone en un segundo sentido la culminación del film: reúne en su máxima intensidad a paisaje, protagonistas y personajes secundarios, enlazados en una sola y tremenda secuencia. Durante toda la acción el paisaje parece jugar un papel, porque no parece ser la distracción de una cámara que se aparta de su asunto para contemplarlo, sino que es el escenario atravesado, una y otra vez, por una carrera de caballos, por dos caminatas necesarias al tema, y por un paseo de los novios, empezado al ritmo tranquilo de la indolencia, y acelerado hasta refugiarse de un aguacero. Esta última escena posee, en mayor grado que otras, el simbolismo casual, nunca explícito, de la relación entre ambos personajes, su tanteo cordial y receloso, el desafío, la persecución, la protección final del hombre a la mujer. La suya es una relación primaria, reticente en los diálogos, que sólo podría ser posible en el ambiente semi-campesino en que se sitúa el film; Ford parece tan seguro de su íntima autenticidad, que no malogra con palabras ese tema central, y lo deja progresar por sí solo, mientras atiende a otros personajes y a las canciones de la taberna. Probablemente nunca en su larga carrera estuvo Ford tan cómodo como cuando planeó **The Quiet Man**, cuya concepción revela su vocación y su estilo: la pausa de calma y de poesía entre dos momentos de violencia, el plano largo y sostenido para enfatizar el alejamiento de un personaje, la carga de dinamismo o de nostalgia que aporta el fondo musical. La mano de Ford, obviamente, ha estado más cerca del libreto que ninguna mano de Frank Nugent, uno de sus antiguos y frecuentes colaboradores; la música de Victor Young se debe mayormente al folklore irlandés y a la selección de Ford, un director al que cabe considerar responsable de la banda sonora de sus films. Donde Ford se excede es en hacer de la música un elemento independiente, demorando en la taberna con la cantarola sobre "Colonial Boy", cuando su función era dejar sobriamente la melodía al fondo de los diálogos; en otro momento, con más habilidad, pone a Barry Fitzgerald a canturrear una melodía, y la continúa por la orquesta, al fondo, formulando una transición entre dos momentos de la acción.



el hombre quieto

THE QUIET MAN. EE. UU., 1952. Producción Republic, filmada en Irlanda. Director, John Ford. Libreto cinematográfico de Frank S. Nugent, sobre la novela de Maurice Walsh. Fotografía, Winton C. Hoch y Archie Stout. Música de Victor Young, sobre motivos populares irlandeses. ELENCO: John Wayne, Maureen OHara, Victor McLaglen, Barry Fitzgerald, Ward Bond, Arthur Shields, Francis Ford, Mildred Natwick.
Premio de la Academia (1952) a la dirección y a la fotografía en color.
Premio Internacional de Venecia (1952) al film.

Se ha objetado la escasa trabazón de muchos de los elementos secundarios que Ford incluyó en su film; para el público americano figura allí un pastor protestante, para todo público se intercala una escena en la que Wayne parece menos dominado por su mujer. Un criterio riguroso eliminaría alguna canción, alguna conversación demasiado extensa, una galería final de personajes, una situación traída tan sólo para incluír una broma; en una larga escena, preliminar a la carrera de caballos, el movimiento de los personajes se hace sólo de izquierda a derecha, y viceversa, como remedo teatral y artificial de lo que no se pudo filmar con cierta profundidad de espacio. La pureza for-

the quiet man

mal nunca ha sido un rasgo de Ford, y en más de cien films ha oscilado entre obras maestras y operaciones comerciales de menor entidad, con todos los grados intermedios de fiascos ambiciosos y de trivialidades defendidas con habilidad. Si Ford hubiera querido dejar para la historia su obra superior, habría sabido emplear una artesanía que le es propia y que admite escasa comparación, y habría logrado la ayuda, que antes no le ha faltado, de libretistas, fotógrafos y técnicos del más alto nivel; en algunas escenas demuestra aquí la concisión narrativa, la mezcla inseparable de poesía y de acción, que ha caracterizado los mejores momentos de su carrera. Pero lo que quiso hacer es, con toda evidencia, un film al que pudiera llamar suyo, y al que se sintiera atado por relaciones de simpatía, aun a costa de la imperfección formal, y advertido de ella. En cierto noble sentido de fidelidad y dedicación, Ford es un espíritu conservador, que retorna a Irlanda en su madurez, le dedica un film con el que ha soñado, y lo construye con los colaboradores que han estado cerca de él durante un período de diez y hasta veinte años: Wayne, O'Hara, McLaglen, Fitzgerald, Arthur Shields y Ward Bond han trabajado reiteradamente con Ford, y los tres primeros sólo han sido hábiles intérpretes cuando él fué su hábil director, incluído este último ejemplo. Las declaraciones de Ford, apenas promediado el film, sobre su intención de hacer de ésta su última obra, y retirarse luego del cine, refuerzan la idea de que la ubicación personal, y no la estrictamente artística, es la que conviene al film, y todo lo que en él haya de imperfecto es, secretamente, un testimonio.

Apenas terminó **The Quiet Man**, y en tan sólo un año, Ford hizo otros tres films, segundas versiones de tres anteriores: uno de Raoul Walsh (1926), uno propio (1934) y uno de Victor Fleming (1932). Quizás hablara en serio cuando le negó a un reporter que en su obra hubiera alguna continuidad estética; **"tomo un libreto y lo hago"**, dijo entonces, desbaratando toda trascendencia de su carrera, y afirmándose hábilmente como un artesano más. Lo asombroso es que de tanta confesa irregularidad surja tanta obra noble; aunque harían falta muchas funciones para condensar en un ciclo lo mejor de John Ford, incluídas las cumbres y los fragmentos, bastará una función para terminar el ciclo con **The Quiet Man** que es, con sus fallas incluídas, su obra más representativa.

H. A. T.

---

el cine en el mundo viene de la pág 28

en la que colaboró dirigiendo un episodio junto con Maselli, realizador de documentales, está preparando una colección de volúmenes titulada "Italia Mía", con la que el escritor desea fijar algunos elementos de la vida italiana sirviéndose de fotografías y breves textos. "Italia mía" es una idea que debería transformarse en un film: Zavattini espera a quien esté dispuesto a hacerlo.

LUCHINO VISCONTI, quien desde **Bellisima** (1951) y excluyendo un episodio de **Noi donne** se había dedicado exclusivamente a la actividad teatral, está dirigiendo **Senso**, con Alida Valli, Farley Granger y Massimo Girotti; la obra está adaptada de la novela de Camilo Boito y se ambienta en la segunda mitad del siglo XIX, durante una de las guerras de la independencia italiana, pero **"quiere ser** —declaró su director— **una historia de amor que reciba su tono de la atmósfera de inquietud y sobresalto de una guerra"**.

RENATO CASTELLANI está terminando su **Romeo e Giulietta**, interpretado por dos jóvenes actores ingleses, Susan Shentall y Lawrence Harvey, inspirado en la tragedia de Shakespeare, con libreto del propio Castellani; se halla en rodaje desde los primeros días de abril de 1953.

GIUSEPPE DE SANTIS, el director de **Riso amaro** (Arroz amargo) y **Roma, ore II** filmó la primera toma de **Giorni d'amore** en setiembre; es una historia de jóvenes campesinos que encuentran infinitos obstáculos para realizar su sueño de amor.

ALBERTO LATTUADA dirige **La spiaggia**, con Martine Carol y Raf Vallone.

FEDERICO FELLINI, quien ha recibido muchos elogios por su **I vitelloni**, se apresta a dirigir **La strada**.

CARLO LIZZANI, director de **Achtung, banditi!**, terminó **Cronache dei poveri amanti** según la novela de Vasco Pratolini e interpretado por Antonella Lualdi, Anna María Ferrero, Cosetta Greco y Marcello Mastrojanni.

LUCIANO EMMER se halla en Vallauris para estudiar con Picasso la realización de seis documentales sobre la obra del artista español.

ALESSANDRO BLASETTI está terminando **Tempi nostri**, estudio de caracteres y ambientes inspirado en algunas narraciones de célebres escritores italianos contemporáneos.

LUIGI ZAMPA dirigirá en breve **La romana**, según la novela de Alberto Moravia.

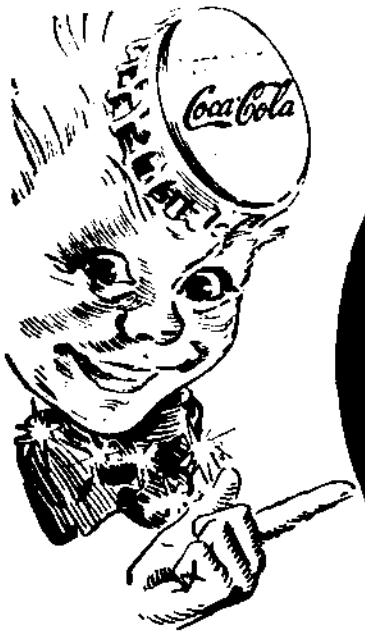
Filippo M. de Sanctis, Roma, octubre 1953.

Primer Concurso Nacional de Filmación

organizado por cine universitario

Fallo del Jurado

El Jurado del I Concurso Nacional de Filmación organizado por Cine Universitario del Uruguay, después de examinar los 31 (treinta y un) films presentados, acordó la distribución de premios que se detalla a continuación, especificando los realizadores y colaboradores de cada uno de ellos, de acuerdo a la apertura de sobres efectuada con posterioridad a la redacción del fallo: **GRAN PREMIO GENERAL KODAK URUGUAYA. Tema de enfermedad y muerte**, realizador Omar G. Parada. **DOCUMENTALES. PRIMER PREMIO NORTON S. A. Campo**, real. Ildefonso Beceiro, Mario J. Merletti, Angel A. Costanzo. **SEGUNDO PREMIO C. U. F. E. El dibujo en la enseñanza secundaria**, real. Raúl Schwartzmann. **TERCER PREMIO. Chile a vuelo de pájaro**, real. Mario Roberto Mir. **FILMS DE ARGUMENTO. PRIMER PREMIO PABLO FERRANDO S. A. La huída**, real. Carlos G. Daws, fotog. Carlos G. Daws y José A. García Sayago. **SEGUNDO PREMIO FOTO CINE OPTICA CLICK. El funcionario**, real. Hugo Ulive, primer actor: Rafael Salzano. **TERCER PREMIO FILMEX. 21 días**, real. Humberto Celedonio. **CUARTO PREMIO. Blues**, real. Mario Traverso. **FILMS EXPERIMENTALES. PRIMER PREMIO FOTO MICRO. Fué una vez**, real. Miguel Castro G., fondo musical, Víctor Stevenazzi. **SEGUNDO PREMIO. Mundo de juguetes**, real. Santos Gayo Oller; montaje y sonido, Walter Pastorino. **PREMIO ESPECIAL CINETÉCNICA** (mejor film en colores). **La isla de los ceibos**, real. Ildefonso Beceiro, Mario J. Merletti, Angel A. Costanzo. **MENCIONES.** Al mejor actor: Rafael Salzano **(El funcionario).** A la mejor actriz: niña que protagoniza **21 días.** A la mejor dirección: Omar G. Parada **(Tema de enfermedad y muerte).** Al mejor montaje: Miguel Castro G. **(Fué una vez).** Al montaje de la escena final de **La huída:** Carlos G. Daws. Al fondo sonoro de **Fué una vez:** Víctor Stevenazzi. A la adaptatción musical de **Mundo de Juguetes:** Walter Pastorino. Como fundamentos de este fallo, el Jurado debe señalar que ha preferido virtudes generales de concepción y de lenguaje cinematográfico, dando un lugar secundario a las observaciones que pueda merecer la ejecución de cada film, por deficiencias técnicas o por la pobreza de los medios empleados. Este criterio llevó a preferir para el Gran Premio **Tema de enfermedad y muerte**, por la inventiva visual desarrollada, por el calculado plan que rige su fotografía y montaje, aunque admitan reservas la actuación del protagonista y la iluminación de ciertas tomas. Una similar consideración cabe formular en elogio de la fotografía y montaje de **La huída** (pese a los defectos de exposición fotográfica) y en elogio de la sencillez y unidad de concepción de **Fué una vez**, un film logrado con una adecuada coordinación de elementos visuales y sonoros. La carencia de un plan completo y coherente afectó a varios de los films presentados, pudiendo valorarse así, en ellos, virtudes sólo parciales; entre los premiados, **El funcionario** y **Blues, que poseen** una intención, la resuelven con insuficiencia. Una similar falta de unidad perjudica a **La isla de los ceibos**, que suele disminuir, por el uso arbitrario de filtros coloreados, la belleza de sus imágenes, y que hacia el final introduce elementos ajenos a su concepción inicial. Cabe objetar asimismo el exceso verbal y aun literario de algunos fondos sonoros (el principio de **21 días**, todo **El dibujo en la enseñanza secundaria)** y de los textos explicativos de varios films no premiados. El fondo sonoro sólo ha sido adecuado cuando la música ha sugerido el clima de su asunto (notablemente: **Fué una vez, Mundo de juguetes, Tema de enfermedad y muerte** y, con originalidad, **21 días**), pero en muchos otros casos ha sido superflua y aun contradictoria con la expresión visual. Entre los documentales se ha preferido la corrección general de **Campo**, cuyos errores son de detalle, productos de una ocasional ambición para escenas aisladas. Las fallas de **El dibujo en la enseñanza secundaria**, con sus excelencias de fotografía y realización técnica, derivan de la simpleza enfática y escolar con que el locutor explica un asunto ya ordenado en la Exposición que documenta; las fallas de **Chile a vuelo de pájaro**, un film con aciertos parciales de composición y de color, provienen de su criterio acumulativo y del estatismo con que aparece planeado, en términos más fotográficos que cinematográficos. El Jurado hace constar que el presente fallo fué acordado por unanimidad. Se hace constar también que el Jurado ha respetado el anonimato de los films no mencionados en el fallo. Montevideo, 30 de Octubre de 1953. Fdos. **H. ALSINA THEVENET, JORGE ANGEL ARTEAGA, ALBERTO MANTARAS ROGÉ, JULIO L. MORENO, WALTHER DASSORI BARTHET.**



Tome

Coca-Cola

MARCA REG.

Bien helada

---

salgado

Laboratorio Cinematográfico

PASAJE PALACIO SALVO
Entre piso — Montevideo
Teléfono: 40 88 06
Dirección Teleg.: "Brasal"

Revelación de películas blanco y negro 16 mm. 8 mm. en el día.

Copias de blanco y negro y color 16 mm. y 8 mm. en el día.

Grabación de sonido óptico en 16 mm. y tiraje de películas sonoras 16 mm.

Títulos: simples, sobreimpresiones, en color, con movimientos especiales, etc.

Cortinas, esfumados, sobreimpresiones, etc.

Filmación sonora y muda, blanco y negro y color, en cualquier punto del país.

Alquiler de cámaras muda y sonora, proyectores, reflectores y demás materiales de filmación.

Stock permanente de negativo fresco.

SOLICITE LISTA DE PRECIOS

Imp. "Rosgal"-Tel. 8 64 36